H. Raúl Domínguez

DIVERSIVI

13 storie di Victor Bronco

H. Raúl Domínguez

DIVERSIVI

13 storie di Victor Bronco

Continuidad

a John Howell

Era diventato quasi un rito, una cerimonia rileggere *Il giro di vite* ascoltando la registrazione del Quartetto per archi di Fauré. Abbinamento più che strambo —ne era consapevole—, nato per caso e mai messo in discussione, come se la vera forzatura fosse quella di voler rimettere le cose al loro posto, Fauré con Proust, James con Rosemary Brown. Ma quella sera, nella solitudine della casa di montagna —pure questa appartata, alla fine del sentiero che sale dal paese—, forse dovuto all'immersione nella lettura e alle suggestioni da essa suscitate ("*Odo ancora, mentre scrivo, l'intenso silenzio in cui si cessarono tutti i suoni della sera. Le cornacchie smisero di gracchiare nel cielo dorato e l'ora amica smarrì, per quell'orribile momento, tutta la sua voce*"), ad un certo punto un rumore estraneo all'ordine della musica turba l'incantesimo, a tal punto da dover abbandonare la lettura e alzarsi in piedi, in preda all'apprensione.

La prima ipotesi è che il suono intruso venga dall'esterno. Che qualcuno stia spiando da fuori, favorito dal buio della strada? Con quali intenzioni, poi? Dopo aver appoggiato il libro dalla bella copertina blu aperto nella pagina lasciata a metà, spegne le luci e si affaccia alla finestra: niente, solo tenebre e quiete. Prova a cercare, quindi, all'interno dell'abitazione: forse un animale che è riuscito ad entrare senza essere avvertito, o un insetto (infatti il rumore sembra quello di un ronzio, un agitarsi di ali). Mentre perlustra la stanza, però, non riesce a sentire più nulla oltre la musica che continua a suonare indifferente. Decide quindi di tornare alla sua poltrona e alla lettura: probabilmente non si è trattato di nient'altro che un'illusione provocata dall'atmosfera del racconto e dai due bicchieri di *jerez* con i quali aveva concluso la cena.

Ma nel riprendere la pagina appena lasciata non riesce a ritrovare la concentrazione di prima. Qualcosa sembra suggerire che forse non si trattasse solo di un'illusione. E se il suono non venisse dalla strada né da qualche estraneo dentro la casa? Prova a rimettere il disco tornando al momento in cui ha creduto di sentire ciò che di sicuro non apparteneva alla musica. E in effetti, dopo un paio di ascolti, ecco che avverte di nuovo qualcosa di anomalo. Che sia il rumore delle dita sulla tastiera di uno dei musicisti? A volte si riesce a percepire quando lo strumento viene registrato da un microfono molto sensibile e vicino, ma non sembra questo il caso: sotto il primo piano del suono degli archi si sente effettivamente un brusio non prodotto dagli strumenti, un rumore difficile da definire ma che in ogni caso non dovrebbe essere lì.

Cerca la partitura. Passa le pagine affannosamente fino a trovare quel preciso passaggio, otto battute prima della cifra 26, in cui la viola tace per qualche secondo. Ed è proprio durante quella pausa che non aveva mai considerato prima —forse per la fatica di staccarsi dal gioco delle enarmonie del movimento precedente (quel procedimento così caro a Fauré che consente di trasformare il significato di un suono il quale, camuffato, si scopre un altro, uguale ma lontanissimo all'interno del discorso musicale), o per la fugace distrazione procurata dai pizzicati che si fermano proprio in quel momento dando il giusto risalto alla successiva frase del violoncello— che sente, ascoltando con attenzione, questa volta consapevolmente, ciò che adesso sembra un sussurro, o una tosse attutita, forse una voce, un richiamo appena percettibile ma concitato, come fosse una richiesta di aiuto.

C'è qualcosa di inquietante in tutto ciò: certamente non può trattarsi di una svista

dell'ingegnere del suono, né è concepibile che non l'abbia mai sentito prima di stasera. Ancora sotto l'influenza delle fantasie di James, vaneggia sulla possibilità che si tratti di un messaggio, un messaggio (da chi? da dove?) rivolto a un solo ascoltatore, il solo a poterlo avvertire nel momento opportuno.

La registrazione in questione è quella del Quartetto Pleil. Non aveva mai badato ai nomi dei componenti, tranne, ovviamente, a quello del primo violino, nonché fondatore della formazione storica, Rütger Pleil. Cerca sulla copertina del disco i nomi degli altri interpreti alla ricerca di un indizio che possa portare un po’ di luce sulla vicenda, ma non sono accreditati. Ci vuole poco, però, per trovare in rete l'intera formazione: Rütger Pleil e Norbert Hoffmann, violini, Carolyn Thibaud, viola e Adolf Schüßler, violoncello.

Carolyn Thibaud, la viola, l'unica che non suona in quel preciso istante. E che verrà sostituita nelle successive registrazioni dalla moglie di Pleil, Alma. Scopre così che quella del quartetto di Fauré è l'ultima registrazioni con la formazione originale e l'ultima di Carolyn.

Su di lei si trovano poche notizie. Un breve curriculum senza particolare interesse, qualche foto sbiadita, sempre insieme ai suoi colleghi del quartetto. Niente che possa aiutare a chiarire l'enigma. Tranne, forse, quel trafiletto su «Le Dauphiné Libéré», il giornalino del paese dove Carolyn si rifugiava durante le ferie. Una notizia in fondo alle pagine di cronaca che dà conto della sua morte, qualche giorno dopo la data della sua ultima registrazione, in circostanze misteriose. Decifrato da un traduttore automatico risultava così:

> «È stata aperta un'indagine per determinare le circostanze precise dei fatti. “Il corpo non presentava ferite o altri segni che conducano ad accertare le cause della morte”, ha dichiarato il procuratore di Annecy. Il cadavere della Signorina Thibaud è stato trovato nella sua appartata casa di montagna —alla fine del sentiero che sale dal paese— con un libro dalla copertina blu in mano e sul giradischi ancora suonando l'ultima opera di Gabriel Fauré: il Quartetto op. 121».

Gita

a Xavier de Maistre

Sono anni che Victor non va da nessuna parte. Un po' per pigrizia, un po' perché pensa cinicamente che ciò che ha ancora da vedere non si trovi lontano abbastanza per giustificare le seccature del viaggio.

Ma adesso che tutto è diventato più facile —prenotare il biglietto (senza dimenticare di inserire il numero della carta che con crudele ironia viene chiamata "argento"), l'albergo, le visite, tutto da casa—, si lascia incantare dalle promesse di una provvisoria evasione e decide di fare una gita in una città scelta a caso: Chambéry. Non troppo distante, non troppo vicina, né troppo piccola né troppo grande e sufficientemente distaccata dai "Top Main Tours" offerti dalle agenzie di viaggio online.

Le due stelle del Théâtre Hôtel Chambéry non sono meritate, ma la posizione e il prezzo, nonché il nome —lui che da anni fa l'impresario, autore, regista e unico attore di un teatro privato e segreto—, lo rendevano moderatamente invitante come per rischiare una notte d'insonnia.

Ovviamente non aveva intenzione di seguire i passi di Chateaubriand, Lamartine, Stendhal o Rousseau —il quale, prima di essere accolto tra le braccia di Madame de Warens, non sembra averla passata tanto bene a Chambéry— come proponeva uno dei fascicoli disponibili alla reception, né di visitare la Rotonde Ferroviaire (!) né tanto meno i possedimenti dei Savoia. Casomai un salto alla Bibliothèque Georges Brassens, solo per onorare il nome.

Così Victor pensò di dedicare la mattinata dopo l'arrivo alla *flânerie*, che, indipendentemente dall'omaggio al Paese che l'ospitava e al suo *poète maudit*, era ciò che preferiva in assoluto dell'escursionismo urbano: andare da nessuna parte, fermarsi dove capita, evitare musei, chiese e attrazioni varie a beneficio di stradine, *bistrot* e vecchie librerie.

Ci vuole ben poco a perdersi nel labirinto di strade e stradine del centro. Partendo dall'albergo in cerca della *boulangerie* più vicina, trova divertente quanto inutile elencare il nome delle vie, senza alcuno scopo toponomastico, beninteso —non porta nemmeno una cartina, che l'avrebbe confuso ancora di più—: Rue Ducis, Rue du Verger, Rue de Boigne, e altre di cui non ci fa più caso, fino ad arrivare a un vicolo senza indicazione, apparentemente cieco ma alla fine del quale si intravede uno spiraglio illuminato dal sole che attrae fatalmente la sua attenzione. Infatti, una volta percorso, il passaggio stretto e buio nel quale forse nessun turista si era mai avventurato prima si apre verso una specie di chiaro nel bosco delle viuzze.

Sull'angolo a sinistra, un negozio come quelli di una volta, che a Silver City si chiamavano "*almacén*" —una specie di *drugstore* sudamericano—, dove si vendeva di tutto tranne che medicine: biscotti sfusi (c'erano le scatole di latta con una finestra di vetro da dove il negoziante prendeva la quantità desiderata dal cliente, 100 grammi di *palmeritas*[1] e 200 di *criollitas*[2]), farina, cereali e legumi in grandi sacchi di iuta da dove li prelevava con un cucchiaio in ghisa per dispensarli in sacchetti di carta marrone, vini, salumi, formaggi e quant'altro. Victor, incuriosito, capisce che non potrà fare a meno di entrare.

1 ventagli
2 cracker

I due gradini che portano all'ingresso gli procurano il primo sconcerto, la sensazione di essere stato trasportato istantaneamente in un altro luogo e, soprattutto, in un altro tempo. Era convinto, infatti, di aver già salito quegli scalini, di aver già percepito l'odore composito e antico che apparteneva al locale che non fu mai nuovo, di aver già calpestato quel pavimento, di aver già sentito lo scricchiolio del legno, e di conoscere il gestore che dietro il banco scriveva nel libretto dell'ultima cliente il conto della spesa; sapeva anche che alla fine del mese, il giorno di paga, con la stessa matita consunta avrebbe cancellato il debito e iniziato una nuova pagina. Avrebbe persino saputo trovare il posto della birra che il sabato pomeriggio, da piccolo, andava di malavoglia a prendere per la cena dei grandi. E infatti gli bastò uno sguardo veloce per scoprirlo: le stesse bottiglie da 3/4 di Quilmes Cristal erano lì, come una volta. Gli sembrò perfino intravedere la figlia di Oldani, il bottegaio, della quale si era invaghito da bambino —uno dei tanti amori impossibili— attraverso una porta vetrata sul retro.

Ma nessuno sembrava riconoscere lui. Anzi, sembrava perfino di essere invisibile a loro. Ovvio, si disse Victor, sono passati tanti anni (quanti? quaranta, cinquanta, sessanta?). Ma allora come mai gli altri sono rimasti come erano? Scherzi dell'immaginazione, pensò cercando di rassicurarsi, i ricordi che riaffiorano appena trovano uno stimolo, qualcosa da associare al passato remoto.

Uscendo, però, sull'angolo opposto scopre l'osteria che proprio in quella posizione si trovava nel quartiere della sua infanzia. Un posto vietato, allora, luogo di perdizione di ubriaconi, giocatori e malviventi che, seppure a trenta metri da casa, appartenevano a una classe reietta non solo da non frequentare ma addirittura da ignorare. Memore del veto, dubita se entrare o meno anche questa volta; ma proprio di fronte, ecco la cartoleria di Béla, l'immigrato ungherese (o Béla o Zoltan, non si scappa), dove si compravano i quaderni e il *papel araña* per coprirli (la carta verde o blu con sovrimpressi ragni e ragnatele: chissà perché i ragni), le matite e, una volta al mese, «Billiken», il giornalino dei piccoli che contribuiva subdolamente ad addestrare gli argentini di domani. Non osa entrare neanche qui: ha già capito che avrebbe incontrato intatto il posto e il suo gestore. Guarda oltre per fugare ogni dubbio e sì, si tratta proprio dell'isolato dove è cresciuto e dal quale avrebbe spiccato il volo tra qualche anno: lo stesso paesaggio da prima periferia, lo stesso aspetto trascurato. A sinistra la casa degli Ariosto, attaccata alla sua; poi quella di quel prete giovane che viveva con la mamma prima di trasferirsi e tornare a trovarla in macchina ogni tanto (una Buick o una Ford degli anni '40); poi il corridoio aperto che alla fine portava all'appartamento di Cristina Fusto, la ragazzina più grande della quale si diceva che la faceva vedere per qualche caramella; il "chalet", come veniva chiamata una costruzione simile a un castello gotico, stravagante e fuori luogo; il giardino di gardenie della dottoressa Rossetti, che ad ogni tonsillite annuale costringeva il Victor bambino per quindici giorni a letto durante i quali lo riempiva di sulfamidici; e, dal marciapiedi opposto, la casa del nonno del Morta, il "*conventillo*" (il tugurio fatiscente dove bivaccavano immigrati di ogni Paese della martoriata Europa insieme a quelli della provincia miserabile), il fruttivendolo italiano, l'officina meccanica dello jugoslavo, la mansarda del "russo" (appellativo sotto il quale accampavano bulgari, lituani, ebrei e altri diseredati più o meno orientali).

Victor chiuse gli occhi cercando di trovare una spiegazione almeno plausibile, se non soddisfacente. Gli venne in mente che in quegli anni —gli anni in cui sembra esservi trasportato— divenne un'appassionato lettore di fantascienza e di tutto ciò che veniva così etichettato prima che il genere si limitasse a sfoderare mostri e alieni malvagi. Ricordò che in uno dei racconti di *Cronache marziane* capita ai membri della terza o quarta spedizione più o meno quello che sembra stia

succedendo a lui. Il comandante della missione e i suoi uomini ritrovano su Marte non solo le loro abitazioni di una volta ma anche i loro famigliari, i loro amici tali e quali li avevano lasciati anni prima, persino quelli scomparsi da tempo. Ognuno i propri. E la spiegazione, sebbene quando è già troppo tardi, la trova proprio il capitano la notte stessa del loro arrivo: i marziani hanno la facoltà di materializzare i ricordi dei terrestri; ciò che vedono, quindi, altro non è che una proiezione della propria memoria, con lo scopo dei nativi di annullare in questo modo le loro difese per poi ucciderli nel sonno.

A parte che non poteva immaginare quei francesi provinciali e indolenti nelle vesti di demoni della telepatia prima e di spietati assassini poi, né trovare verosimilmente un movente tale da indurre loro a compiere una simile impresa per annientare un turista smarrito e disarmato, un'analogia era calzante: Silver City e Chambéry sono distanti come Marte e la Terra; difficile trovare dissonanza più stridente di quella tra la quadrettatura dell'una, figlia illegittima e tardiva dell'Illuminismo, e il disegno imprevedibile dell'altra, frutto del caso e della fantasia. Così inquadrato, quello squarcio impertinente, l'isolato dove giocava e moriva di noia negli anni '50, sembrava piuttosto la scenografia di un set cinematografico. Ebbe l'impressione, infatti, che dietro le facciate ci fossero soltanto i puntelli che sorreggono i decorati; e le poche persone che vedeva sembravano attrici e attori che incarnavano i personaggi veri, Oldani, la sua giovane figlia, Béla, le sorelle Ariosto, il sacerdote, Cristina Fusto. I quali, tra l'altro, non davano cenno di riconoscerlo né mostravano alcuna intenzione —né interesse— di interagire in nessun modo con lui.

Victor avrebbe voluto abbracciarli, ricordare insieme a loro i vecchi tempi, forse prendersi un bicchiere nella bettola proibita. E, soprattutto, avrebbe voluto avvertire uno per uno dove sarebbero andati a finire i loro sogni.

Ma non era possibile. Ancora con il dito sospeso sul mouse, sul punto di confermare la prenotazione, capisce che anche quel viaggio sarebbe inutile, che forse mai uscirà da quella stanza, e men che meno per andare a Chambéry.

Delitto

Mi svegliai con la netta sensazione di aver ucciso un uomo in passato, di averla scampata, e di essere stato così fortunato da dimenticare pure io la vicenda, sotterrata nel oblio senza lasciar traccia. Ma adesso che il ricordo riaffiorava, insieme ad esso mi assaliva la paura. L'affanno durò per un po', al punto di non riuscire a riaddormentarmi; talmente vivido era il pensiero, e così opprimente, che durante il dormiveglia mi dibattevo tra la colpa e il terrore complementare di venire scoperto, certo come ero di essere un criminale latitante. Più cercavo di convincermi che non era possibile, più emergevano alcuni particolari: un salotto, quest'uomo sul divano che avrebbe rivelato un segreto che mi riguardava, rovinando la mia reputazione, lo scatto d'ira incontrollato, il crimine (un coltello?), sua moglie che arrivava all'improvviso, l'alibi, la libertà. Molto più avanti capii che non poteva che essere un brutto sogno; mai avrei potuto uccidere nessuno, non essere scoperto (quale alibi, trovandomi da solo con un cadavere accoltellato sul divano?) e tanto meno non ricordarmelo.

Con la luce dell'alba gli oscuri pensieri della notte cominciarono a dissiparsi lasciando tutto lo spazio alla routine del giorno. Era una domenica mattina, la strada bagnata dalla pioggia notturna, il cielo cupo e l'aria ancora umida; ma non pioveva più. Uscii a camminare, come tutte le mattine dopo la colazione. Fuori non c'era un'anima viva, tranne il cane che, come tutte le mattine, trascina il guinzaglio che trascina la signora del terzo piano.

Era giorno di elezioni. Le prime elezioni politiche dopo un lungo periodo di cosiddetti "governi tecnici" o presunti tali. Si sapeva già il risultato, perché la propaganda, le paure, l'ignoranza, ecc., ma anche perché la democrazia è diventata —ammesso che non lo sia sempre stata— una farsa, un grandguignol. Salvo la prima volta, avevo sempre votato per il "meno peggio", ma in questa occasione era difficile decidere chi lo fosse: si sapeva solo chi era il "più peggio". Dopo giorni ad accarezzare l'estrema prerogativa dell'astensione, mi recai lo stesso alla mia sezione seppur consapevole, come sempre, di aver perso in partenza.

Mentre aspettavo in fila davanti al seggio mi tornò in mente il sogno di quella notte. Ormai certamente un sogno, un brutto sogno. Non avevo ucciso nessuno, non ero ricercato; il mio nome figurava nella lista elettorale, incensurato.

Preferii non tornare subito a casa. Decisi di concedermi l'intera mattinata per una passeggiata più lunga del solito, magari prendere un altro caffè al bar, o un aperitivo se facevo più tardi, senza pensare a impegni o incombenze domestiche. Le strade erano ormai piene di gente, chi andava o tornava dalle diverse sedi allestite per la consultazione, chi si recava a messa, chi, come me, gironzolava senza una meta precisa. Non è facile in una città piccola come questa fare delle lunghe camminate senza dover ripercorrere più o meno gli stessi tratti, incrociando più volte le stesse persone, ma in qualche modo riuscii a fare quasi mezzogiorno prima di tornare a casa.

Non trovai tutto in ordine. Adesso ricordavo di aver pensato che avrei risistemato dopo il voto, come se rimettere le cose a posto a casa potesse avere qualche ripercussione sul risultato elettorale, come se ordinando la casa si aggiustasse di conseguenza l'ordine delle cose. Preso ancora dai sensi di colpa della notte, guardai dalla finestra aspettando di trovare la macchina della polizia che veniva a prendermi, auscultai nel silenzio pesante di quella domenica ordinaria per sentire il suono delle sirene avvicinarsi inarrestabili alla mia porta; ma non trovai niente di tutto ciò, qualche passante distratto, le campane di Sant'Agata che suonavano il mezzogiorno, la signora del terzo

piano che tornava dalla passeggiata trascinata dal guinzaglio trascinato dal suo cane. Fuori, quindi, tutto sembrava regolare, esattamente come doveva essere. Continuai quindi a fare un po' di pulizie, a portare la ciotola dei cereali e la tazza sporca di caffè nel lavandino, a scuotere i cuscini, a rimettere le sedie al loro posto, a spazzare via i pezzetti di porcellana caduti per terra e, dando un'ultima occhiata dalla finestra del salotto, dopo aver raccolto il coltello mi accinsi ad asciugare la pozza di sangue sul divano.

Nel suo saggio *Il crepuscolo del Titano* il musicologo italiano Luigi Bussola (pseudonimo di Ugo Laguardia) sostiene che gran parte della musica di Beethoven —per meglio dire, di quella considerata sua dalla musicologia ufficiale— sia stata composta dopo la sua morte. Lo dimostrerebbero, oltre al salto stilistico altrimenti inconcepibile delle opere del così detto "terzo periodo" (l'ingiustificabile divario tra l'Ottava e la Nona sinfonia, per esempio —e ancora tra questa e la *Chorfantasie* op. 80—, o quella tra la *Messa* in Do maggiore op. 86 e la *Missa solemnis*), una quantità di documenti (lettere mai pubblicate prima, manoscritti persi o alterati, cataloghi manomessi) rinvenuti nei diversi archivi secretati delle biblioteche europee da lui consultate.

La spiegazione di questa scoperta —che, se fosse confermata, sconvolgerebbe la storia della cosiddetta musica occidentale— sarebbe da cercare nella necessità di trovare una giustificazione storica alle innovazioni, sconvolgenti per gli ascoltatori dell'epoca, della musica di Richard Wagner; e l'idea sarebbe venuta al suo pigmalione, Ferenc Liszt, il quale avrebbe scritto di propria mano alcune delle ultime sonate per pianoforte attribuite al maestro di Bonn, in particolare la *Grosse Sonate für das Hammerklavier*, poi aggiunta al catalogo beethoveniano come la n. 29, Op. 106. Il resto sarebbe stato commissionato dallo stesso Liszt, personaggio molto potente all'epoca, a uno sconosciuto compositore ungherese, tale András Téves.

Perché Liszt, al culmine del suo successo, avrebbe contribuito a creare questo falso storico? Per due ragioni, a stare alle affermazioni del Bussola: per fare apparire, come si è detto, e quindi accettare le novità wagneriane come naturale proseguimento della tradizione tedesca —la stessa operazione che tenterà anni dopo Arnold Schönberg presentandosi non come innovatore ma come successore, giustificando storicamente il suo salto mortale come necessaria continuità linguistica—, ma anche per avvalorare le sue profezie sul futuro, nonché affermare la propria musica già avviata verso la messa in discussione del linguaggio tonale, come testimoniano le ultime opere, nelle quali si spinge —come osserverà più tardi il suo compatriota Béla Bartók— ben oltre le innovazioni del suo protetto.

Bussola analizza in particolare un bizzarro scritto di Wagner, traboccante di malcelato nazionalismo —per non dire di puro e sfacciato razzismo— nel quale racconta la sua visita a Beethoven[3], rivelando quanto ci sia in esso di fantasia (gli improbabili musicisti girovaghi con i quali suona "presso una strada maestra della Boemia, sotto il libero cielo" il *Settimino* del Maestro, il rifiuto ampolloso a salire sulla diligenza del ricco *gentleman* inglese e molti altri episodi) e quanto poco di verità storica. Il dato più interessante per la sua ricerca arriva verso la fine del racconto, quando il giovane musicista racconta di aver preparato una busta con le sue musiche da consegnare al Maestro —passaggio tagliato nelle successive edizioni del testo—, ipotizzando che contenesse le partiture di quello che oggi conosciamo come le ultime opere di Beethoven. Non ci vuole molto, secondo il Bussola, a lasciare qua e là, confusi tra le carte che imperversavano nel disordine dello studio, delle copie anonime delle sue partiture che poi verranno prese dagli editori come opere postume dello stesso Beethoven. Non solo. Si azzarda ad insinuare che persino il quarto movimento della Nona Sinfonia sia stato almeno in parte rimaneggiato dallo stesso Wagner. Leggenda vuole — ci ricorda il musicologo— che il compositore di Lipsia abbia imparato la musica da autodidatta, copiando e ricopiando i capolavori del passato per carpirne i segreti. Segue che non sarebbe stato

3 Richard Wagner, *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*

difficile per lui imitare la calligrafia del Maestro, anche se in modo grossolano: gli editori dell'epoca non si sarebbero fermati di fronte al sospetto del falso potendo pubblicare ciò che si sarebbe rivelato una miniera d'oro.

Per provare ancora la sua teoria, il Bussola si sofferma su alcuni passaggi della narrazione, per esempio quello in cui il protagonista fa dire a Beethoven: "...ormai faccio poco conto che le mie cose piacciano alla gente". E poi: "Se volessi scrivere un'opera che fosse secondo l'animo mio, la gente se ne scapperebbe; perché non vi sarebbero né arie, né duetti, né terzetti, niente di tutta quella roba con cui rappezzano oggigiorno le opere; e quello che io comporrei, non lo vorrebbe cantare alcun artista e non lo vorrebbe ascoltare nessun pubblico. Conoscono tutti soltanto la menzogna risplendente, la stoltezza brillante, la noia inzuccherata. Chi componesse *un vero dramma musicale* [corsivo del recensore], passerebbe per matto, e lo sarebbe anche in realtà, qualora non serbasse per sé una simil cosa, ma la volesse presentare alla gente", facendogli così annunciare, legittimandola, l'avvento della febbre wagneriana.

L'autore del *Ring*, insomma, in questo modo fa presentare —a posteriori— il *suo* programma dal più autorevole dei compositori. Mancava, però, per avvalorare definitivamente la tesi, che anche le ultime opere del Maestro tendessero a quel traguardo, percorso troncato dalla sua morte (imminente all'epoca della visita), lasciando il terreno pronto per essere ripreso da un giovane compositore tedesco. Anzi, fa proferire dalla voce di Beethoven il *suo* tentativo di dare alla musica vocale la stessa dignità acquisita da quella strumentale: "Quello che non capisco" —così Beethoven secondo Wagner— "è perché la musica vocale non possa altrettanto bene che la musica strumentale prestarsi a formare un genere grande, serio, che, specialmente nell'esecuzione, fosse rispettato dai cantanti egualmente come lo si pretende in una sinfonia dall'orchestra. Non per nulla esiste la voce umana! Anzi, è un organo sonoro di gran lunga più bello e più nobile che ogni istrumento dell'orchestra. Perché non si dovrebbe riuscire ad applicarla in modo altrettanto autonomo e indipendente come quella? E quali risultati del tutto nuovi non si otterrebbero allora!".

Nel suo saggio indelicatamente titolato "Bussola verliert seinen Kompass, oder Die Dämmerung der Musikwissenschaftler" ("Bussola perde la bussola, ovvero Il crepuscolo del musicologo") lo studioso tedesco Franz Spaßbremse deride la tesi del Bussola qualificandola "puerile" ("kindische"), "ingenua" ("naiv") e "dilettantesca" ("laienhafte"). La novella di Wagner sulla quale il Bussola costruisce praticamente tutta la sua teoria, infatti, è *veramente* un testo di pura fantasia scritto sì da Wagner (nel 1840, a ventisette anni, prima ancora di firmare i suoi capolavori), ma nel quale si dà conto di un incontro mai avvenuto. Quando Beethoven morì, il 26 marzo 1827, Wagner aveva solo quattordici anni e, per quanto è documentato, assistette per la prima volta ad una rappresentazione del *Fidelio*, determinante per la sua decisione di diventare un compositore —esecuzione falsamente collocata nella novella come fosse eseguita a Vienna la notte prima della visita—, a sedici anni, mentre un anno prima, quello successivo alla morte di Beethoven, il 17 gennaio 1828, ascolta per la prima volta, a quindici anni, la sua *Settima sinfonia*, che provoca in lui un'impressione fortissima, tanto da ricordarla nella sua autobiografia, *Mein Leben*, il cui primo volume fu pubblicato più di quarant'anni dopo, nel 1870.

Trattandosi quindi di una finzione, le "scoperte" del Bussola sono ovvie: è chiaro che Wagner fa "annunciare" a Beethoven l'avvento della nuova musica, rappresentata da lui stesso, falsificando una conversazione che ebbe luogo solo nella sua immaginazione.

Una volta puntualizzata la verità storica, però, Spaßbremse propone una teoria in cui, sorprendentemente, rincara la dose del Bussola. Le ultime opere di Beethoven, secondo il musicologo tedesco, tali e quali le conosciamo oggi, sarebbero state rimaneggiate per commissione di una società segreta con sede a Bayreuth che iniziò ad operare prima dell'inaugurazione del Festspielhaus e si dissolse, ammesso che si sia effettivamente sciolta, solo con la caduta del Terzo Reich[4].

L'obiettivo era lo stesso di quello individuato, seppur a partire da premesse sbagliate, dallo studioso italiano: consolidare l'idea che l'opera di Wagner fosse la continuazione necessaria della tradizione musicale tedesca, prima, e, dagli anni '20 in poi, "salvare" quella stessa tradizione dal "modernismo" di radici ebraiche. Membro importante di questa società sarebbe stata Winifred Wagner, moglie di Siegfried Wagner, figlio del compositore e di Cosima Liszt, nonché, dopo la morte del marito nel 1930, direttrice del Bayreuther Festspiele e amica personale e sostenitrice di Adolf Hitler (la loro corrispondenza non è mai stata divulgata dalla famiglia), la quale era già, insieme ad altri leader del festival, membro del Kampfbund für deutsche Kultur (la KfdK, Lega di lotta per la cultura tedesca) capeggiata dall'ideologo nazista Alfred Rosenberg, che sopprimeva fattualmente le opere di quelli che vennero chiamati dal regime artisti "degenerati" (*entartete Künstler*): Otto Dix, Vasilij Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Erich Maria Remarque, Sergej Eisenstein, Georg Wilhelm Pabst, Paul Hindemith, Igor Stravinsky.

Il modo in cui Spaßbremse presenta la sua tesi sembra del tutto convincente. Da qui, però, a definire anche Beethoven "proto-nazista", come fa in conclusione al suo saggio (analizzando sotto questo punto di vista, tra altri brani, l'Allegro assai vivace "Alla Marcia" della *Nona* Sinfonia: *wandelt, Brüder, eure Bahn, freudig, wie ein Held zum Siegen* —"seguite, fratelli, la vostra strada, gioiosi come un eroe alla vittoria", sottolinea il musicologo), c'è una bella differenza. Il tentativo, poi, di collegare il Lied beethoveniano *Die Trommel gerühret!* al *Mein Kampf* appare decisamente eccessivo.

Die Trommel gerühret! Das Pfeifchen gespielt! Mein Liebster gewaffnet Dem Haufen befiehlt, Die Lanze hoch führet, Die Leute regieret. Wie klopft mir das Herze! Wie wallt mir das Blut! O hätt ich ein Wämslein, Und Hosen und Hut!	Tamburi rullarono sonarono i pifferi. Armato il mio amore capeggia la schiera, in alto la lancia, su gli uomini impera. Ho il cuore che batte, ho il sangue al cervello! Oh avessi un giubbetto, calzoni e cappello!
Ich folgt ihm zum Tor naus Mit mutigem Schritt, Ging durch die Provinzen, Ging überall mit. Die Feinde schon weichen, Wir schiessen darein.	Lui fuor dalle porte seguire da prode, con luì per provìnce, e via in ogni dove; già domo è il nemico, lo incalzan gli spari:

4 Lo storico Aaron Melamed ritiene che sia ancora attiva —senza però documentare le sue affermazioni— e abbia continuato a sostenere, tra molti altri, "autori rappresentanti del fascismo cosmico (Stockhausen), di quello cartesiano (Boulez) e di quello socialista (Nono)".

Welch Glück sondergleichen,	gioir senza pari
Ein Mannsbild zu sein!	è l'essere un uomo!

Da *Egmont*, op. 84 Nº 1
Musiche di scena per la tragedia di Johann Wolfgang von Goethe

Film

a Julio (e Jean-Luc)

"...que, quizás, el adulto sea un niño empobrecido".
("...che, forse, l'adulto sia un bambino impoverito".)
José Antonio Fernández Bravo, Maestro

"...perché posso camminare un'ora sotto la pioggia se in un quartiere che non conosco fanno *Vivre sa vie* e bisogna andare a vederlo anche se fosse la fine del mondo", parafrasò Miguel; e nonostante non gli piaccia andare al cinema da solo, come gli capitava quasi sempre da adolescente (perché la parte più bella è il caffè alla fine, poter commentare il film, con Monika possibilmente, ma in ogni caso non solo con sé stesso), prese impermeabile e ombrello e si avviò verso l'indirizzo ignoto riportato sul giornale, non proprio facile da raggiungere; anzi, dovrà chiedere indicazioni a più di un giornalaio e sbagliare più di un bus prima di arrivare alla fermata più vicina.

Tutto è anomalo in quel cinema lontano dal centro. Sembra un reperto del passato, con quella pretenziosa scala di marmo all'ingresso, rovinata più che un po', gli altrettanto consumati tendaggi di velluto che coprono di porpora le pareti del foyer, la biglietteria con lo sportello di bronzo forgiato e la bigliettaia, pure lei venuta da altri tempi, truccata per un diverso mestiere e vestita di conseguenza. Ma tanto vale, si disse Miguel prendendo il primo biglietto di un blocchetto appena inaugurato; quello che conta sono i dodici *tableaux*, *La passion de Jeanne d'Arc*, le lacrime fotografate da Rudolph Maté prima e da Raoul Coutard poi, la conversazione col filosofo e lei, Anna Karina, "Nana".

Quando entra nella sala le luci sono già spente. Non gli sembra di essere in ritardo ma, pensa, si vede che da queste parti il pubblico non si formalizza più di tanto sull'orario. A tentoni, cercando di non imbattersi in un altro spettatore, trova un posto nelle prime file, come preferiva anche prima di riconoscere la sua miopia, e si dispone a fruire del suo Godard. Ma presto svanisce l'entusiasmo: questo *Living your life* non è il film che si aspettava (e venerava). Avrebbe dovuto sospettarlo: una traduzione letterale sarebbe stata *Living* her *life*, al limite *Living* his *life*, se il traduttore ignorava la storia e gli *adjectifs possessifs*. Ma sul giornale non c'era altro che il titolo in inglese, e il desiderio di rivederlo dopo tanti anni —anche se lo ricordava a memoria— lo spinse a non indagare ulteriormente.

All'inizio la delusione distolse ogni interesse da ciò che effettivamente veniva progettato, e la prima intenzione fu quella di abbandonare la sala. Poi, però, qualcosa in quel bianco e nero sporco del film ignoto attira la sua attenzione e decide di dare un'occasione all'intruso.

Quasi non c'erano dialoghi, e i pochi che capitavano qua e là venivano pronunciati in una lingua sconosciuta, che a Miguel sembrò "slava" —per modo di dire, dato che le sue conoscenze delle lingue slave erano davvero scarse—, e nessuno si era preoccupato di predisporre dei sottotitoli. Ma a parte questa difficoltà Miguel trovò da subito qualcosa di familiare nelle immagini, qualcosa che lo riguardava e lo inchiodava alla poltrona (scomoda, logora pure lei anche se probabilmente rossa).

Ricostruire la trama del film, se di trama si può parlare, sarebbe compito tutt'altro che facile;

come non era affatto facile cercar di mettere ordine nelle immagini annebbiate e apparentemente prive di continuità che arrivavano sullo schermo. Difficile anche discernere tra ciò che effettivamente apparteneva al copione e ciò che Miguel fantasticava cercando di integrare gli evidenti vuoti narrativi. Sembrava che il regista avesse lasciato di proposito ampio margine all'intuizione dello spettatore, che si fosse appellato al suo vissuto per dare un senso a quelle figure quasi fisse e un po' fuori fuoco che chiedevano di essere completate. *Forse* —cercava di giustificare Miguel un po' forzatamente— *a significare che ciò che vediamo e chiamiamo realtà vada decifrato, nonostante abbiamo perso il codice per riuscirci*.

Di certo c'era questo bambino, il protagonista della storia, che avrà avuto sei, sette anni (ma, si sa, gli attori bambini dimostrano meno della loro vera età, pensò Miguel). I tempi del film erano talmente dilatati che, anche se ci mise un po' a concentrarsi dopo la sgradevole sorpresa alla partenza, non perse molto degli eventi iniziali. Nelle prime immagini si vede questo bambino che sembra perso in una città desolata (campi lunghi, dissolvenze camuffate dalla foschia onnipresente); poco dopo trova un adulto (oppure il contrario, è l'adulto a trovare il bambino, ma risulta difficile stabilirlo); l'uomo, però, non sembra avere alcuna intenzione di accudirlo, anzi, fa di tutto per evitarlo. D'altra parte, neanche il bambino sembra interessato a lui né chiede aiuto in alcun modo. Poi si capirà perché l'uomo rifiuti un eventuale impegno: ne ha già abbastanza; ma per qualche ragione, o senza alcuna ragione —dopo un “dialogo” scarno che Miguel traduce immaginariamente: “Come ti chiami?”, “Dove sono i tuoi genitori?”, ecc., le ovvie domande, puntualmente senza risposta, di un adulto a un bimbo smarrito (ammesso che lo fossero e che fossero quelle)—, non può fare a meno di acconsentire a che lo segua.

Anche se con parecchi salti temporali, intempestivi e sorprendenti, fin qui tutto si svolge in modo non del tutto inconsueto per un film ceco degli anni '60 (o polacco, o quel che è: Miguel cerca di inquadrarlo per avere almeno un riferimento, qualcosa alla quale attaccarsi). Ma in un paio di soggettive del bambino, quasi impercettibili, forse di non più di 1/24 di secondo, si intravede una realtà altra: al contrario di quelle “narrative”, queste sono immagini chiarissime, colorate anche se altrettanto sfuggenti.

I due arrivano di fronte all'ultima casa di una via fangosa. È notte; un solo lampione illumina malamente il quartiere, che sembra disabitato (le poche altre abitazioni, la maggior parte in legno, o in quello che rimane del legno poco pregiato con cui furono costruite una volta, non sono attaccate una all'altra ma separate da ampi terreni incolti). L'uomo apre la porta priva di serratura, ed entrambi entrano in uno spazio unico, molto disordinato, nel quale si intravedono un tavolo da cucina, sul quale una vecchia lampada a olio proietta ombre inquietanti sul resto della stanza, e un letto dove giace, apparentemente malata, una donna di età incerta. La moglie? Da come l'uomo le si avvicina potrebbe esserlo. Scambiano poche parole (“Hai fame?”, “Ti serve qualcosa?”, presume Miguel), dopodiché l'uomo rivolge lo sguardo al bambino, che è rimasto fermo all'ingresso. Allora anche la donna lo guarda, ma supplicante, come se fino a quel momento non avesse fatto altro che aspettarlo. (La recitazione ricorda quella dei film muti, nei quali il viso degli attori doveva esprimere, sovente in modo eccessivo, ciò che non potevano spiegare le parole).

Il bambino non esita, come se sapesse da sempre cosa fare; tende una mano verso di lei, accarezzando il contorno del viso esausto, senza sfiorarlo. Il volto della donna si illumina poco a poco di una luce irreale, una luce che non sembra provenire da una fonte esterna —infatti Miguel fissa nella memoria questo particolare effetto fotografico senza capacitarsi della tecnica che lo ha reso possibile—, come fosse lei stessa a diventare luce.

A questo punto Miguel si rende conto che non avrebbe potuto raccontare il film senza tradirne lo spirito, senza farlo sembrare un film del tipo "bambino —ammesso fosse un bambino— che viene dallo spazio ed esercita i suoi poteri soprannaturali", e di quanto gli sarebbe mancata quella tazza di caffè con Monika, perché lei trovava sempre un modo per farlo tornare alla realtà. (Alla realtà? A quale realtà?, si chiede Miguel).

Passano le notti: finora neanche una scena che si svolga di giorno, come se ad ogni notte ne succedesse un'altra. Miguel prova a trovare un senso, a definire ciò che il film non sembra disposto a rivelare: *questo "bambino che non viene dallo spazio" (almeno non diversamente da tutti noi)* —pensa Miguel— *non sa niente di sé, ma conserva il sapere che ogni essere vivente porta dalla nascita* —Miguel si rasserena nel trovare una giustificazione a tanta ambiguità—*, sapere che negli altri bambini verrà invalidato da un'educazione volta a modellare il pensiero e non a darne libero sfogo. Questo bambino, invece, non sa niente di ciò che un bambino impara alla sua età, ma conosce ciò che nessuno è in grado di imparare, e, forse grazie a questo sapere, riesce a lenire istintivamente i mali di questa coppia sventurata.* È un'interpretazione plausibile. Miguel ne ha bisogno per non smarrire pure lui il senso delle cose. *Ci impegniamo ad insegnare tutto a un bambino* —continua a divagare tra sé e sé Miguel mentre scorrono le immagini, come fosse con Monika, più tardi, davanti a quella tazza di caffè—*, quando ciò che dovremmo fare, casomai, è imparare da lui prima che sia troppo tardi, prima del buio che verrà. Forse questo bambino ricorda più di altri il suo sapere congenito e lo esprime attraverso gesti e frasi allusive, incomprensibili ai più ma non a quei due disperati. E, forse, a Miguel.*

E se le farneticazioni di Platone non fossero da prendere alla lettera —adesso la mente di Miguel viaggia ai tempi degli studi filosofici, che ricorda vagamente— *ma, come lui stesso insegna in riferimento al mito, fossero invece da cogliere nel loro significato più profondo, spingendosi oltre la corteccia della narrazione (come nel film, in cui la "trama" non esaurisce il senso)? Allora, se questa idea del sapere come reminiscenza (come si chiamava? "Anamnesi", come quella del medico?) —lasciando stare l'Ade, la transumanza delle anime, le anime— fosse da intendere come memoria del bagaglio di conoscenze che proviene non da una singola vita passata ma dalla comune vita precedente, comune a tutti i terrestri, a tutti i viventi; dall'impronta, cioè, dell'origine dell'universo del quale siamo schegge che non fanno che replicare sé stesse? Una saggezza innata e certa* —lo sproloquio di Miguel diventa inarrestabile—*, capace di rispondere alle domande fondamentali senza doverla impararla, anzi, che proprio l'"educazione" si occupa di far dimenticare? Che la famiglia, e poi la scuola* —ecco la spinta finale— *e ogni singolo adulto "istruito" (addestrato, assuefatto) siano gli affluenti del nostro Lete?*

Il film finisce con un lungo primo piano di questo bambino, quasi un'immagine fissa, congelata (Miguel ricorda il "suo" primo fermo immagine, quello di Léaud quattordicenne visto più o meno alla stessa età del protagonista), ma in realtà viva, vivissima nella sua staticità e nel suo riserbo. Lo sguardo in camera è così intenso che Miguel non può fare a meno di commuoversi, come nel 1959 e come ogni volta che rivede la fuga verso il mare di Antoine Doinel. Si vergogna un po', come sempre gli succede al cinema, spesso con una scena a effetto melodrammatico, ma non può evitarlo. Le sue lacrime come quelle di Jeanne, come quelle di Nana che guarda le lacrime di Jeanne. Cercando di nascondere la sua fragilità a chi abbia potuto avvertirla, si gira istintivamente guardandosi intorno, per scoprire di trovarsi solo, unico spettatore, nella sala buia.

Quando si riaccendono le luci (niente titoli di coda, e a questo punto Miguel realizza che non

c'erano stati neanche i titoli di testa, nessun credito, nessun nome, niente di niente) e cerca di uscire da dove era entrato, trova i tendaggi ripiegati, come se l'ingresso fosse stato nel frattempo murato per sempre. Con non poca agitazione scopre una porticina dalla parte opposta, a destra sotto lo schermo, che per fortuna cede quando prova ad aprirla. Questa conduce a uno stretto corridoio, percorso il quale si può lasciare il locale da un'uscita laterale su un vicolo chiuso. Miguel gira verso l'unico sbocco possibile per trovarsi di nuovo sulla via del cinema, nel punto dove l'aveva lasciato l'autobus due ore prima. Cerca l'ingresso (forse nella hall una locandina che gli fosse sfuggita potrebbe fornirgli qualche informazione) pensando che la chiusura dei tendaggi sia uno stratagemma per evitare l'accesso di spettatori non paganti, ma non trova né ingresso né cinema. Neanche l'isolato sembra lo stesso, nonostante, non avendo attraversato nessuna via, non possa che essere quello; ma gli edifici, i negozi sembrano altri. Nessuna traccia di teatri o di cinema. Capisce che sarebbe inutile chiedere ai passanti i quali, invece, non sembrano avere alcun dubbio sul posto dove si trovano.

Quel primo piano finale del bambino gli è rimasto in testa, distraendolo dalla stranezza della situazione. Quel bambino che assomiglia a lui bambino ma non è lui, privo come fu del beneficio dell'abbandono. Dovrà andare via, scomparirà? Non lo sappiamo. In ogni caso il suo passaggio lascerà un segno in queste persone, così come la sua figura, che sembrava uscire dallo schermo, lascia la sua impronta negli occhi ancora velati di Miguel.

Gli viene in mente all'improvviso quel figlio mai nato, e ormai dimenticato (perché si avevano altri progetti, da giovani, poi sistematicamente falliti, ma, al tempo, si pensava ragionevolmente che sarebbe stato lui, l'intruso, ad intralciarli). Gli occhi simili ai suoi occhi, le domande che esprimevano, simili alle sue domande. E alle potenziali domande di quell'essere rimasto solo domanda, richiesta, supplica.

Allora, forse non era sbagliata la traduzione, *Living* your *life*, vivere la *tua*, la *sua* di vita, e viverla fino in fondo, senza farsi trascinare da modelli, da altrui disegni irraggiungibili. Che la proiezione, allora, fosse stata programmata solo per lui? Che nulla fosse casuale, l'annuncio sul giornale, l'ambiguità del titolo, il quartiere sconosciuto, la sala stravagante, la proiezione privata, le immagini indefinibili, la trama larga e acquatile del film, il senso di sospensione, il pensiero in dissolvenza? Che la lingua, quella lingua fatta più da gesti, più da atteggiamenti che di parole, non gli fosse sconosciuta, ma solo dimenticata?

Concerto
(ossia *Notturno*)

Il pubblico era quello solito dei concerti di musica contemporanea: le signore che li sponsorizzano non si sa bene per quale ragione, i pochi studenti di musica di questa cittadina di provincia stufi dal solito repertorio, qualche spettatore che è lì per chissà quale fraintendimento, i compositori dei brani che verranno eseguiti in prima audizione, i loro famigliari. E Rodríguez, che non si muove da casa da anni, tanto meno per andare a un concerto, ma questa sera ha deciso di fare un'eccezione (anche per accontentare uno degli esecutori del gruppo formatosi per l'occasione, che l'ha invitato).

Nonostante la sala sia praticamente vuota, si accomoda in una delle ultime file, in un posto strategico che gli permetta di potersela squagliare senza dare nell'occhio nel caso la serata diventi veramente insopportabile (eventualità tutt'altro che improbabile). Mentre aspetta l'inizio, dà un'occhiata al programma.

Nulla è cambiato in tutti questi anni. I titoli devono essere rigorosamente ermetici, possibilmente in una lingua straniera (il tedesco va per la maggiore) e contenere almeno una o due parole che portino a pensare che si tratta di esercizi intellettuali di estrema complessità. Le note scritte dai compositori per illustrare i propri brani, poi, devono essere stilate in un linguaggio incomprensibile al pubblico (del tipo: "...la significativa circolarità dei rinvii, un gioco di rimandi incrociati...", oppure "...innumerevoli procedure compositive possono essere trasformate in sistemi formali opportunamente costruiti senza che ne segua perdita dell'informazione, il che avviene solo quando due strutture isomorfe..."), un pubblico che —se non iniziato— ha perso il filo dell'ascolto dalle prime incursioni nell'atonalità e non è mai più stato messo nelle condizioni di poterlo ritrovare.

Il primo brano lo riporta alla scena vista e rivista del film *Le vacanze intelligenti*, con Alberto Sordi "e Signora" spettatori del concerto della Schola Cantorum ("che, stanno a accordà i strumenti? Quanno soneno?"). "Stockhausen o Kegel (*sic*), i toni sono quelli", sentenza poi un'attempata intenditrice ascoltando dalla finestra la coppia che russa. Rodríguez è perfettamente consapevole di quanto facile sia condannare con critiche grossolane e qualunquiste ogni tentativo sperimentale che rifiuti l'omologazione. Ma, dopo aver sprecato pure lui parte della sua creatività sotto l'incantesimo delle sirene strutturaliste, si sente al di là di scuole, regole e divieti. Parafrasando Eric Satie[5], *non sono Berio o Ligeti, né tanto meno Berg o Varèse, ma i loro accoliti che l'infastidiscono*.

I brani si succedono tutti più o meno allo stesso modo, inframezzati dal rito imperituro del concerto —entrata dei musicisti, applausi, inchini, accordatura, silenzio, esecuzione, applausi, ancora inchini e così via—, distinti soltanto dalla percentuale di noia raggiunta; fino all'ultimo titolo in programma: *Joe Vanga*, di Lorenzo Roncadori.

Fino a quel momento Rodríguez non aveva trovato un'occasione per darsi alla fuga senza essere notato. Quando finalmente si dispone a farlo, l'attacco di questa composizione lo trattiene. I primi undici suoni, che si succedono in una sequenza velocissima, riconoscibili ma non facilmente prevedibili, una raffica impetuosa che esaurisce lo spettro armonico virtuale generato dagli stessi intervalli —dispensabile precisazione tecnica, questa, da imputare alla sua deformazione

5 "Non attacco mai Debussy. I debussysti soltanto mi infastidiscono", Erik Satie, *Quaderni di un mammifero*, a cura di Ornella Volta, Biblioteca Adelphi, 97, Milano 1980, pp. 68-69

professionale—, un gesto deciso, perentorio, sicuro di sé, lo incolla alla poltrona. Una sola linea, assertiva, che sostituisce il plurale per il singolare (come si chiamava, sineddoche, metonimia?). Dopodiché la successione viene frammentata, ricomincia da tre, cinque suoni che nelle successive riprese diventano dodici, quattordici, come se il brano si costruisse davanti all'ascoltatore, in successivi tentativi, alcuni dei quali vanno a buon fine e altri vengono interrotti, frustrati, insoddisfatti, per poi ricominciare, e via inventando. Sembra sempre la stessa progressione, ma ogni volta viene riletta in modo diverso, guadagna o perde suoni nella misura in cui si avvolge su sé stessa, con gli accenti che si spostano in modo sorprendente, gli strumenti che intervengono coralmente ma ognuno con un proprio carattere, personaggi di un teatro immaginario e sorretti da una pulsazione sempre presente che, tuttavia, quando cerchi di seguirla ti spiazza, viene anticipata o rimandata spezzando in continuazione la periodicità attesa.

Rodríguez è così incantato dall'ascolto che all'inizio non realizza ciò che tuttavia, incredulo, comincia a intuire. Ma mentre la musica procede non può che confermare il sospetto che, per uno strano sentimento di pudore e imbarazzo, vorrebbe allontanare: questo brano è suo. L'ha scritto tanto tempo fa, seppure titolandolo più semplicemente *Divertimento per fiati*; e malgrado non l'abbia mai sentito eseguire, come tanti altri prodotti delle sue inutili fatiche, non c'è dubbio, è lui, è il suo vecchio pezzo dimenticato, nota per nota.

Adesso qualche strumento —un flauto, un oboe— si ferma su uno dei suoni della successione, come richiamando gli altri dalla loro corsa sfrenata con una domanda, un ripensamento; poi, un momento di stasi, nel quale rimangono solo gli strumenti del registro più grave, clarinetto basso, fagotto, due sax, tenore e baritono. Non è passato neanche un minuto —saturo di eventi, però, durante il quale il tempo viene dilatato dalla densità degli stessi—, ed ecco una transizione verso un passaggio più lirico, seppure sempre puntualizzato qua e là da schegge del pannello iniziale. Una nuova sezione, proporzionalmente meno vivace, propone una specie di staffetta durante la quale gli strumenti si passano il testimone in una scrittura molto complessa ma chiara all'ascolto, in un libero contrappunto a dodici parti, quanti sono i membri dell'ensemble. Coppie di strumenti propongono dei trilli sfumati, che vengono poi ripresi dai due clarinetti e dai due flauti, finalizzandoli però a una breve scala cromatica di sole tre note, mentre un dialogo a sei si svolge tra gli strumenti bassi. Questo conduce alla sezione che prelude la fine, con delle note ribattute del fagotto e punteggiate dal baritono, che, dopo un breve passaggio di bicordi tenuti, dolci ed espressivi, conduce in modo naturale alla ripresa retrograda —e stretta— della sezione iniziale, per finire con due accordi coronati suonati da tutto il gruppo in fortissimo, una conclusione inaspettata ma che a quel punto sembra inevitabile, seguita dai tre primi suoni della sequenza iniziale in direzione inversa.

Gli applausi che durante il resto del concerto erano stati tiepidi e di circostanza esplodono entusiasti; i pochi ascoltatori sembrano moltiplicarsi, una moltitudine virtuale saluta così il compositore che si alza condiscendente per accoglierla. Rodríguez lo squadra dal fondo della sala: un giovane che avrà poco più di vent'anni, di apparenza garbata e corretta, il tipico ragazzo benestante e perbene che non diresti capace degli slanci della musica appena ascoltata, nuova ma accattivante, di grande forza espressiva, rigorosa, a modo suo, ma libera e originale.

Com'è possibile?, pensa Rodríguez. Come ha fatto questo ragazzino a scovare una partitura che non era mai uscita dal cassetto dei suoi progetti abbandonati? È confuso, stordito; dall'ascolto e dalla bizzarra situazione. Si costringe a fare ciò che faceva raramente anche ai tempi di assiduo

ascoltatore: recarsi a salutare l'autore. Aspetta pazientemente che la piccola folla che lo circonda si diradi per avvicinarsi e fargli i complimenti. Cerca di andare oltre i convenevoli per carpire qualche indizio, qualche risposta alla stranezza dell'accaduto. Si azzarda a confidargli di avere l'impressione di conoscere questo brano, ma non riesce a cogliere alcun segnale nell'espressione di Roncadori, oltre alla seccatura dell'insinuazione: non sembra averlo plagiato.

—Questo è un pezzo vecchio —"vecchio"?, pensa Rodríguez, ma quando ha potuto scriverlo, a dodici anni?—, fatto su commissione; dopo questo ho cambiato totalmente la mia poetica —dice così, "la mia poetica"—; adesso sto sperimentando altri linguaggi, anche se non so come farò per assolvere alle tante richieste che mi arrivano in continuazione. Ma lei sembra un intenditore...
—No, lei è molto gentile, ma sono solo un compositore della domenica.
—Ho capito.

Ma non è l'evasiva dichiarazione di Rodríguez che ha capito, o non solo quella: ha capito soprattutto che quel signore dimesso, forse invecchiato prematuramente, non può offrirgli niente, che non conta niente; e così si volta verso il gruppo molto vivace dei suoi ammiratori, che si complimentano con lui a gran voce, lasciandosi lodare, concedendosi generosamente ma mirando ben al di là di quel pubblico di provincia che presto abbandonerà per lanciarsi in una carriera che sente appena cominciata.

Come in un canone inverso, Rodríguez torna su suoi passi, lascia il teatro illuminato a giorno con la mente ancora frastornata da allucinazioni, speranze tradite e sogni abrogati. Un vago pensiero, però, lo rincuora, mentre cammina verso casa attraversando le vie buie di quella città estinta: suoni lunghi, in pianissimo, si snodano in una serie di consonanze senza alcun vincolo funzionale, come oggetti solitari persi nello spazio infinito, nel silenzio notturno; un richiamo da luoghi e tempi lontani. Mentre la sua figura si immerge nella bruma, sente questo canto indefinito levarsi da una barca abbandonata, fluttuante sull'orizzonte sfocato.

¡Aserrín! ¡Aserrán!
Los maderos de San Juan.
Dice pan, oyen tan,
si cerezo, entienden rezo
y le cortan el pescuezo[6].

Era un'ordinaria giornata di ciò che una volta si chiamava autunno. Si trovavano in quel borgo a valle di cui avevano letto sulla guida. Nella realtà, ovviamente, non tutto corrispondeva. Ma contava poco. Bastava essere vicini, avere tutto il tempo per sé, scoprire insieme qualcosa per la prima volta.

Cominciò a piovere, sempre più forte. Erano giovani, che vuoi che sia un po' d'acqua? Anzi, la passeggiata diventava più divertente sotto la pioggia, e così continuarono a camminare lungo le vie bagnate, e poi a correre, perché la pioggia diventava sempre più violenta, fino a che dovettero rifugiarsi nel primo androne che trovarono aperto. Appena prima del rumore, un rumore minaccioso, che in un attimo divenne un ululato terrificante. Lui capì subito che cosa fosse.

Erano anni che si parlava di cambiamento climatico. Gli esperti l'avevano avvertito per tempo. Si sapeva che prima o poi il fiume, fino a qualche giorno fa in secca dovuto alle temperature estreme di quell'estate —"la più calda da sempre", si diceva—, sarebbe potuto esondare rompendo l'argine ormai insufficiente. Ma forti di un pensiero magico —per non dire di un totale menefreghismo—, gli sfruttatori del territorio, sostenuti dai politici che godevano dei loro voti e con il consenso tacito dei cittadini assuefatti, continuarono imperterriti a cementificare fino all'esasperazione senza voler sentire, anzi, negando ogni avvertimento. La natura dovrà pur piegarsi al suo padrone mentre questo è occupato ad accumulare ricchezza, sempre più.

Ricordò quando, da adolescente, accampando vicino a un fiume di montagna imparò a leggere i segnali che lo stesso torrente lanciava: cominciava intorpidendo le acque, poi la corrente diventava più veloce, si vedevano passare foglie, rami sempre più grossi e altri detriti che trascinava al suo passaggio; questo poteva durare ore, ma la piena arrivava in un attimo, senza dare via di scampo. "Il fiume parla", gli aveva detto un abitante del posto. Ascoltò il suo consiglio: levò le tende, letteralmente, quando ancora era in tempo per farlo. Già dalla mattina il fiume cresceva sempre di più e il flusso diventava sempre più impetuoso. Non avrebbe mai dimenticato quella sera. Era salito su uno dei quartieri più alti del paese per mettersi in salvo. Bagnato fradicio, perché non aveva smesso di piovere, senza un posto dove dormire né dove farsi da mangiare, guardava, sotto, il ponte che collegava le due sponde. Una coppia si era appoggiata sulla balaustra per affacciarsi a guardare lo spettacolo. Fu un attimo. Si sentì un boato, e una massa d'acqua di dimensioni gigantesche, come se quel fiume apparentemente inoffensivo volesse mostrare la sua vera identità di Rio delle Amazzoni, emerse dal nulla, travolgendo tutto quello che trovava al suo passaggio. Un'onda impressionante superò l'altezza del ponte. Quando riuscì a distinguerlo di nuovo, della

6 Canzone tradizionale spagnola per la notte di San Giovanni priva di senso compiuto e per questo intraducibile, della quale si contano innumerevoli versioni. *¡Aserrín!* è, letteralmente, "segatura", *¡Aserrán!*, invece, ha un valore puramente sonoro / *I legni di San Giovanni* /. In questa versione "*piden pan, no les dan, / piden queso, les dan hueso*" (chiedono del pane, non glielo danno, / chiedono del formaggio, gli danno un osso) viene trasformata in: *dice pane, sentono cane* ["tanto"] / *dice mirtilli* ("ciliegie")*, intendono spilli* ("preghiera") / *e le tagliano la gola*.

coppia non c'era più traccia.

Corse verso il portone per cercare inutilmente di contenere la massa d'acqua che irrompeva inesorabilmente, urlando alla sua compagna di correre nell'altra direzione, di salire il più possibile sulla scala che lui intravedeva più avanti. Lei, in mezzo a quel rumore assordante, non capì le parole e, disperata, cercò di seguirlo. Lui si vide costretto a spingerla verso la salita, e tornò ostinatamente in direzione dell'ingresso. Ma non c'era alcuna possibilità che un solo uomo, seppur forte come lui, potesse far niente contro la furia scatenata della corrente, che lo travolse insieme al cancello al quale si era aggrappato, al fango e a quanto aveva trascinato lungo il suo passaggio devastante.

Il giorno dopo, sul periodico locale, esce la testimonianza di lei, unica sopravvissuta in quel quartiere praticamente distrutto: dichiara di essere stata abbandonata dal suo compagno, che la spinse verso l'interno per salvarsi fuggendo sulla strada, sbagliando i calcoli, però, perché fu lui a essere travolto dall'alluvione mentre lei riuscì a salvarsi salendo le scale che trovò miracolosamente. Ecco, un miracolo. “Mi urlò qualcosa che non riuscii a sentire per l'ululato del fiume che era sempre più forte, ma quando cercai di seguirlo nella direzione in cui lui correva per mettersi in salvo, mi spinse indietro per poter salvarsi da solo. Poi l'inferno. Per fortuna trovai la scala che portava al piano di sopra e riuscii a raggiungere il tetto della casa, da dove mi portarono via i soccorsi. Ma non dimenticherò mai il suo tradimento”.

¡Aserrín! ¡Aserrán!
Los maderos de San Juan.
Dice pan, oyen tan,
si cerezo, entienden rezo
y le cortan el pescuezo.

Correzione

Climber non riesce a dimenticare il giorno in cui mancò un attacco. Ogni volta che riemerge questo ricordo —e succede spesso— una sensazione di sconforto, anzi, un invadente senso di colpa imbrunisce la sua giornata e il suo animo precludendo ogni presunta consolazione.

Correggere l'errore è impraticabile. Rimane e rimarrà lì per sempre, come una macchia indelebile, impossibile da cancellare. Non l'unica, ma quella che predomina sulle altre, e la più dolente.

Ci sono momenti in cui la mente viene distratta da qualche impegno allettante, dallo studio, o dall'elaborazione di un'idea felicemente —e immeritatamente— comparsa all'improvviso. Ma è molto difficile che questi spiragli si aprano senza che prima o poi torni il morso della vergogna a ridurli in brandelli: nel bel mezzo della ritrovata serenità, ecco che fa capolino, per l'ennesima volta, la rievocazione di quella serata nefasta, di quel preciso istante in cui la concentrazione gli giocò quel brutto colpo e di ciò che il torto riuscì a scatenare.

Tutto era stato preparato per il meglio. Nessun particolare tralasciato. Doveva essere il culmine di una corsa inarrestabile verso il successo, una corsa iniziata anni addietro, ancor prima di diventare il direttore principale della Sinfonica di Stato. Senza contare il periodo del conservatorio né quello dei primi passi alquanto travagliati nel campo della direzione d'orchestra, il lungo percorso per approdare al mondo della musica ufficialmente riconosciuta era stato per lui pieno di ostacoli, ostacoli che gradualmente riuscì a superare grazie al suo talento, alla sua determinazione e, non ultimo, all'aiuto di qualche sponsor che decise di puntare su di lui. E a un pizzico di fortuna.

Il nuovo ingaggio arrivò dopo un concerto nel quale si esibì come direttore invitato. Il pubblico rimase incantato (il programma era stato meticolosamente confezionato per raggiungere a mani basse quel risultato) e gli orchestrali non poterono fare a meno di essere conquistati dal suo fascino, ostentato senza pudore né riguardi durante le prove e, soprattutto, nei fastosi ricevimenti organizzati per loro durante quella settimana, senza contare il grande convitto finale dopo lo spettacolo. Stanchi della routine del vecchio direttore, furono loro stessi a chiedere Climber come nuovo titolare, richiesta soddisfatta poco tempo dopo.

La consacrazione, quindi, doveva avvenire la sera in cui si ripresentava al pubblico fiero del nuovo incarico. Il programma proposto era ancora più compiacente di quello dell'esordio. Un pizzico di modernità senza scomodare la digestione dei bonari abbonati alla stagione, la durata giusta, né troppo lungo né troppo breve, gli autori abilmente distribuiti a metà tra quelli noti e quelli meno abusati, i brani che potessero rendere al meglio le potenzialità della compagine suscitando negli ascoltatori emozioni garantite e appaganti in una sequenza di crescente concitazione che portasse fino al pezzo forte: la cantata *Pax in terra*, che coinvolgeva, oltre al coro stabile, i diversi cori della città, nonché un coro di voci bianche creato per l'occasione con la partecipazione dei bambini delle scuole pubbliche e private preparati dalle loro maestre e dai loro maestri, e vedeva Climber nella doppia veste di compositore e interprete. Per esaltare ancora la singolarità dell'evento, riuscì ad ottenere la partecipazione speciale di una celebrità internazionale, acclamata in ogni palcoscenico del mondo: il soprano Yevgenija Ruladavna, al suo debutto in città. Le pagine culturali dei giornali non parlarono d'altro per settimane; le interviste, le indiscrezioni, le fotografie delle prove, l'arrivo della diva all'aeroporto, i preparativi per il ricevimento del capo dello Stato,

inoltre, mantenevano l'aspettativa al massimo livello.

Il vento dell'euforia aveva contagiato lo stesso Climber, fautore consapevole del piatto che stava per offrire al suo pubblico adorante, gli ingredienti del quale erano stati da lui accuratamente scelti e confezionati. Nulla doveva essere dimenticato, e nulla fu trascurato: dalle prove in sala a quelle sezionali, dalla difficile concertazione di tutte le forze che sarebbero intervenute alla grafica dei programmi, le divise dei cori, i manifesti e l'arredo della sala. Tutto perfetto, tutto calcolato, tutto voltato al trionfo annunciato.

Il concerto iniziò nel migliore dei modi. L'orchestra, fortemente condizionata dalla risonanza dell'evento e dalle telecamere che l'inquadravano, non aveva mai suonato così, con tale trasporto e convinzione. Ognuno nella platea poteva sentire le coinvolgenti vibrazioni che, oltre a quelle sonore, riempivano la sala e i cuori dei presenti, consapevoli allo stesso tempo che questo entusiasmo non era che il preludio al gran finale, quello che avrebbe coronato degnamente l'evento.

Dopo l'intervallo, che durò quasi quanto la prima parte del concerto —non poteva essere altrimenti: tutti dovevano vedersi e farsi vedere, salutare anche da lontano il Presidente (un'ovazione lo accolse alla sua apparizione sul palco reale), dissetarsi per non farsi trovare impreparati all'ascolto della Cantata che tante aspettative aveva suscitato— l'entrata dei cori fu imponente: non finivano mai di accomodarsi sulle pedane ampliate fino all'impossibile per l'occasione, uomini e donne vestiti dal noto "stilista delle star", presente in sala, il quale ricevette anche lui i meritati applausi del pubblico che apprezzò con un "Oh!" stupito la visione di quell'affresco vivente in rosso e nero, il primo predominante nei lunghi costumi femminili, il secondo negli eleganti frac maschili, l'uno e l'altro richiamati discretamente in entrambi: un lungo foulard nero per le donne, rossi papillon per gli uomini. Il momento più toccante, però, fu l'ingresso dei bambini, incantevoli nelle loro tuniche bianche, portando composti gli spartiti rilegati pure loro nei due colori sfoggiati dagli adulti con l'aggiunta di un monogramma dorato.

Tutto era pronto per accogliere la diva; le luci in sala si abbassarono ulteriormente, ed eccola apparire, finalmente, mostrando generosamente la sua prorompente avvenenza prima di esibire la sua voce privilegiata capace di ammaliare il pubblico dei cinque continenti (quattro, per la precisione). Un appunto al suo abbigliamento, però, unica pecca in così rigorosa messa in scena, bisogna pur farlo: il giallo canarino del suo lungo abito da sera sembrava un affronto alla curatissima composizione del quadro; urtava con la veduta complessiva del palcoscenico come un vaso di girasoli in una composizione di Mondrian, e non favoriva neanche la sua pelle bianchissima né la sua lunga chioma del colore simile al vestito. Ma questi sono dettagli, ancora più marginali alla luce di quanto stava per accadere.

La struttura formale della Cantata rispecchiava quella dell'intero programma. Un inizio sommesso anticipava senza percettibili cuciture il passaggio di ampio respiro melodico che lo succedeva, nel quale il compositore, fedele al testo che interpretava, dava sfogo al suo irresistibile lirismo velato qua e là da ombre minacciose, che portava in modo naturale all'apoteosi finale in cui tutte le potenzialità dell'enorme organico, che nel frattempo avevano avuto una ad una il giusto spazio a loro riservato, si univano in un inno di fiducia e di speranza.

La musica prendeva per mano gli ascoltatori —niente di troppo ardito, niente di disturbante, il tutto confezionato a dovere—, i quali seguivano partecipi lo svolgersi del discorso; questa emozione crescente arrivava fin sul palco, e anche Climber, seppur consapevole degli artifici che aveva messo in gioco per raggiungere quel risultato, era tanto euforico quanto orgoglioso della sua

opera e dell'effetto che questa produceva sul pubblico. Così, preso dalla foga della direzione, toccato pure lui dall'eccitazione generale —tutti avvolti in un abbraccio universale che univa le anime in una preghiera di pace e illuminazione—, procedeva spedito verso il momento clou dell'intera esecuzione: l'assieme finale.

Qualche battuta prima, però, alzando gli occhi dalla partitura, Climber vide, o credette di vedere —difficile dirlo a quella distanza e con una così grande massa corale—, una delle cantanti del coro che dissimulatamene bisbigliava qualcosa alla sua compagna di sezione; certo, era un momento nel quale il coro non partecipava, ma l'indifferenza, la superficialità, nonché la poca professionalità di questa signora —e la vaga idea che lo stesse deridendo— lo turbò per un istante, solo qualche secondo prima di ricomporsi, ma sufficiente a perdere l'attacco degli ottoni, forte e affermativo, che apriva l'ultimo passaggio trionfale. Ci fu un attimo di sconcerto, è il caso di dirlo, durante il quale non tutti i diversi tentativi di rimettere le cose a posto raggiunsero l'obiettivo, anche perché qualcuno aveva continuato per conto suo mentre altri si erano fermati, sgomenti. In uno sforzo disperato, Climber indicò con la mano sinistra la cifra successiva (55) dalla quale la maggior parte degli strumentisti riuscì a ripartire. Da quell'attacco mancato dipendeva inoltre l'entrata dei bambini —che tacevano fino a quell'istante, aumentando l'emozione dell'attesa—, i quali, non sentendo il loro segnale non riuscirono a cantare le prime battute, ricongiungendosi con gli altri, grazie all'intervento provvidenziale di qualche maestra, quasi alla fine del brano, per il dispiacere dei genitori che aspettavano solo il loro momento.

Anche il meno attento degli ascoltatori dovette avvertire che qualcosa non era andata per il verso giusto. Solo il terrore sul volto di alcuni coristi (quelli aggiunti, non certo i titolari, abituati a mascherare catastrofi peggiori) lo manifestava senza ombra di dubbio. Come lo scatto improvviso della Ruladavna, seduta in attesa del suo secondo assolo, quando, nel sentire l'orchestra avviata in avanti, dovette alzarsi bruscamente, riuscendo ad entrare solo a metà del testo a lei dedicato.

Il brano finì con grande difficoltà e in modo molto lontano dall'effetto calcolato; gli applausi arrivarono come di consueto, ma di compromesso, tutt'altro che fragorosi, e l'atmosfera che era stata raggiunta prima del tracollo venne rovinata definitivamente condannando al fallimento quello che doveva essere un clamoroso successo.

Durante la cena di gala nessuno osò commentare l'accaduto, almeno non pubblicamente, ma Climber non potè non avvertire quanti lo evitassero, limitandosi ad un cenno distante con la mano o con la testa; Yevgenija Ruladavna, da parte sua, tornò all'hotel senza neanche salutarlo.

Nelle settimane successive le prove diventarono un inferno, insostenibile per chi era partito con ben altre aspirazioni. Vedeva sorrisetti complici dappertutto, credeva di sentire ad ogni sua indicazione commenti sarcastici nei suoi confronti, e, in ogni caso, queste indicazioni venivano olimpicamente ignorate. Forse un'altra persona avrebbe potuto sorvolare su queste meschinità e andare avanti, sprezzante, per la sua strada. E persino vincere, magari. Ma non Climber, ovvero, non quello che era rimasto di lui. Anche se si sforzava in ogni modo per tornare all'esuberanza di prima, i rapporti con la compagnia diventarono man mano sempre più tesi e ostili.

Inevitabilmente, seguirono altre gaffe; quando, per esempio, recriminò ai contrabbassi, ripetutamente e ad ogni volta con più insofferenza, di suonare durante le pause. “Ma non stiamo suonando”, replicò alla fine uno di loro, “e io invece vi sento”, fu la risposta adirata e prepotente (fino a che uno degli interpellati non gli fece notare, mandandolo su tutte le furie, che le note gravi che sentiva erano quelle dei violoncelli, collocati davanti a loro); oppure la volta che se la prese con

il più riservato e fragile degli orchestrali, solo nell'ultimo leggio delle viole, che secondo lui (non era vero) suonava in chiave di do quello che doveva leggere in chiave di sol, strappandogli e stracciando la parte davanti a tutta l'orchestra; tutti gesti che andarono ad arricchire il sempre più lungo elenco di rimorsi.

Insomma, da quell'infausta serata la sua fama cominciò a precipitare senza controllo, lui stesso non era più quello di prima, spavaldo e sicuro di sé, né faceva più colpo sul suo pubblico né, tanto meno, sui suoi musicisti. In questa condizione penosa rimase a galla con fatica fino alla fine della stagione, prima che gli venisse revocato il contratto, già firmato, per quella successiva.

A volte si svegliava in mezzo della notte dirigendo la battuta maledetta; una e un'altra volta sbagliava l'attacco e doveva ricominciare, sempre con lo stesso risultato. Cercava di riaddormentarsi per fare meglio la prossima volta, senza riuscirci: ogni volta la stessa distrazione nello stesso istante con le stesse disastrose conseguenze. Nel sogno, poi, cominciava a smanettare cercando di rimediare all'errore, producendo ancora più confusione e abbandonando l'eleganza del suo gesto, più rivolto al pubblico e ai fotografi che alla musica e ai suoi interpreti. Anche se nella realtà, tuttavia, non era andata esattamente così. Dopo la distrazione era riuscito a mantenere una certa compostezza (verso l'esterno, naturalmente, perché dentro di sé la tarma della sconfitta cominciava a scavare la sua tetra sepoltura), gli orchestrali più esperti riuscirono a riprendersi e andare avanti, trascinando gli altri e salvando le apparenze. Ma per Climber nulla poteva tornare come prima. La fine era arrivata insieme all'inizio.

Postilla

Un viaggiatore centroamericano, Henri Palmier, riferisce di aver trovato in Malaysia, alla fine del secolo scorso, un ex musicista in pensione la cui storia, a stare al racconto del cronista, coincide in non pochi punti con quella di Climber (anche se nel suo testo, non si sa per quale ragione —forse per insinuare o evidenziare l'assonanza con il proprio cognome—, viene chiamato Gautier, che non sarebbe altro che la traduzione francese del patronimico spagnolo Gutiérrez da cui derivano Walter, Walters, Watson e Watkins, uno pseudonimo usato da Climber dopo la caduta).

> “Nella sua ossessione per trovare il modo di correggere il torto o, quantomeno, il modo di liberarsi dai suoi incubi, dopo tante promesse rivelatesi inattendibili, e avendo esaurite tutte le proposte vagamente scientifiche o quantomeno ragionevoli, non gli rimase che ricorrere alla magia. Nelle sue ricerche ha trovato qualche riferimento a una pianta che cresce tra i 700 e i 1400 m di altitudine sui versanti del Monte Kinabalu, nel Borneo, che gli indigeni adoperano da secoli come estremo rimedio per chi, come lui, non può più sostenere il peso dei suoi ricordi. Un infuso delle foglie di questa pianta, la “tumbuhan kelalaian”, come viene chiamata nella lingua locale, bevuto sul posto al sorgere della luna piena —così assicurano gli agenti che operano nella zona— è capace di azzerare la memoria di chiunque.
> (...)
> È stremato, non riesce più a portare avanti una vita se non altro decente, e così decide di intraprendere il viaggio, un viaggio che si rivelerà di per sé molto impegnativo”.

Dopo il prolisso resoconto di questo viaggio avventuroso e delle peripezie per raggiungere

l'accampamento dove verrà eseguita la cerimonia a seguito di lunghi e noiosi preparativi, Palmier prosegue:

> "...appena bevuto, Gautier sente una strana sensazione: non sa dove si trova, chi sono le bizzarre persone che lo circondano né che cosa ci fa in quel posto. Ma quando lo sciamano gli domanda il suo nome, la sua provenienza, ecc., il paziente riesce a rispondere correttamente, seppur in maniera meccanica, come un automa. Poco a poco, però, sente di tornare in sé e riesce a ricordare perché è lì e qual è lo scopo della sua presenza, prendendo atto, amareggiato, del fatto che non sembra sia cambiato nulla: un'altra falsa speranza delusa da aggiungere a tutte le altre; si sente confuso, questo sì, non del tutto presente, ma niente di più.
>
> Quella notte dorme profondamente. La luce della luna piena innonda ancora la rudimentale stanza di fortuna che gli è stata assegnata, quando si sveglia all'improvviso, e aprendo gli occhi si ritrova nel Teatro illuminato a giorno; davanti a lui l'orchestra, i cori, nonché il pubblico in sala, sembrano in attesa di un suo gesto, l'attacco che dia il via all'esecuzione. Ma lui, che non ha memoria di essersi mai trovato davanti a un'orchestra, non sa perché si trovi lì, sul podio, con una bacchetta in mano e tutti gli occhi, quelli degli orchestrali, dei cantanti e anche quelli del pubblico puntati su di lui. Non sa neanche quale sia il brano da eseguire, né come avviare quello strano organismo vivente che sembra aspettare solo un suo cenno per partire.
>
> Dopo una pausa interminabile —durante la quale Gautier riferisce di aver sentito una musica bellissima, fluida, nuova, il cui andamento, tuttavia, appariva necessario (così disse, "necessario")—, lascia cadere le mani e appoggia la bacchetta sul leggio; non accetta la sfida, non fingerà di padroneggiare una situazione che va al di là delle sue forze, al di là perfino di ciò che è o pensa di essere. Scende dal podio, saluta tutti, a partire dalla spalla dei primi violini (crede di averlo visto fare da qualche parte) e scompare tra le quinte mentre sente partire un applauso sempre più avvolgente e infervorato che lo accompagna fuori dalla sala, all'aria fresca di quella notte tropicale, dove l'aspetta la guida che lo riporterà a casa".

Nessuno

Finalmente aveva trovato un lavoro. Non fisso, s'intende, ma, per come era messo, sembrava comunque un miracolo.

Avrebbe potuto tornare a casa (chiamala casa...) con qualche soldo in tasca. Forse, più avanti, avrebbe potuto addirittura "regolarizzare la sua situazione", come gli avevano prescritto in Questura; forse avrebbe potuto essere qualcuno. Sempre meno degli altri, ma qualcuno.

Ad un primo sguardo, la piattaforma non sembrava minacciosa; il giallo le conferiva una sorte di *joie de vivre* impropria per un aggeggio del genere.

Ma dopo cominciava ad elevarsi; e, ovviamente, si doveva cominciare dal punto più alto della facciata.

Quando si era su, seppure rassicurati in parte dai contenimenti, le forbici diventavano meno ferme e tutta la piattaforma cominciava a ballare, complice l'acciottolato della via.
(Ci sarebbe la possibilità di dotarla di stabilizzatori, ma, ovviamente, la sicurezza comporta dei costi che il padrone non era disposto a sostenere per venire incontro ai capricci dei suoi operai).

D'altronde lo consiglia la ditta "...di impiegare macchine di altezza maggiore di 2 metri rispetto all'altezza del fabbricato così da consentire di avere la macchina meno sviluppata in altezza e con minore oscillazione avendo le forbici più chiuse". Ma, ovviamente, il noleggio di quelle più alte è anche più caro. Occorre risparmiare se si vuole guadagnare qualcosa. Più di qualcosa. Sempre di più.

Poi bisognava sporgersi, perché qualche dettaglio rimaneva lontano dal cestello, e muovere il carro in orizzontale implica un'inutile perdita di tempo.

Come le imbragature. Meglio non usarle, tanto si sa che i controlli si fanno a campione: meglio quindi affidarsi alla fortuna ed essere più liberi per lavorare. Sembra una barzelletta, più liberi.

A dire il vero un'ispettore passò, a metà mattinata; ma non badò alle imbragature né al contratto (che in effetti non c'era): volle soltanto vedere i suoi documenti.

Mentre cerca di concentrarsi sui pennelli (chi avrà scelto quel verdolino irrilevante?), gli tornano alla memoria i colori sfacciati e le pianure infinite del suo Paese (non più suo, mai suo). Le pianure, appunto. Neanche da bambino si era azzardato ad arrampicarsi sugli alberi —le uniche alture da quelle parti—, come gli altri bambini. Le vertigini, infatti, sono una brutta bestia.

L'orario di lavoro è interminabile. Miracolosamente la mattina è andata. Ma rimane il pomeriggio, fino a quando la luce va via (mai, in queste giornate d'estate).

Sa che cos'è la paura. L'ha provata tante volte. Ma questa è diversa: non può manco immaginare di combattere, come quando c'è qualcuno dall'altra parte; questa è una forza senza volto, contro la quale sa che ha solo da perdere.

Il capocantiere chiama il padrone. Glielo deve dire, con tatto. Che fregatura. Comincia girandoci intorno, ma il padrone ha già capito, capisce tutto subito il padrone. Lo interrompe.
—Chi è caduto?

(Non è vero che in quell'istante si vede l'intera vita in un lampo. Non si vede niente, si sente il proprio urlo, e poi il nulla).
—El negher.

Filo

a Jacob von Uexküll
e Monica

All’inizio gli sembrò l'effetto di un’illusione ottica, oppure della sua precoce miopia, che ormai era arrivata a prendersi quasi tutto il campo visivo. Infatti non c'era nessun mistero nel vedere un filo uscire dal rubinetto del bagno, un filo d’acqua, pensò, seppur sottilissimo, flessuoso e col rubinetto chiuso, ma, si sa, una perdita è sempre da mettere in conto.

Più tardi, però, gli sembrò di rivederlo in altre circostanze meno facilmente giustificabili, se non del tutto indecifrabili. A colazione, per esempio, trovava il filo o quel che fosse che, fluttuando leggero sui fornelli, univa la caffettiera al barattolo dei cereali, il cucchiaino al pane, il *mug* alla composta di mirtilli.

E così via. Uscendo presto per andare a prendere il treno, cominciava a vedere questa cordicella sottilissima e trasparente unire le persone con le cose, alcune attaccate al marciapiedi, rigide e prevedibili, altre alle biciclette che sfrecciavano sulla pedonale —allungandola a dismisura, come se non avesse termine—, e altre ancora legate tra di loro, seppur non tutte consapevoli.

Per non parlare dei passeggeri. Una signora che porta il suo cagnolino in grembo —entrambi di una certa età: chi lascerà l’altro per primo?— sembra ancorata con un laccio indelebile a questo batuffolo di un grigio indefinito; i due ragazzi seduti in fondo ne sono avvolti come le crisalidi dentro il bozzolo; gli studenti, ancora sonnacchiosi, rimangono annodati agli appunti che ripassano invano prima dell'esame, e i pendolari alle carte da briscola con le quali distraggono provvisoriamente lo sconforto a tempo indeterminato.

Insomma, le cose, gli animali, le piante, tutto sembra collegato da questo filo che apparentemente nessuno tranne lui è capace di vedere. Ma non solo.

Ad un certo punto, e con un po' di pratica (perché si tratta di una ragnatela quasi impercettibile), comincia a vedere il filo che lo unisce al suo passato, alle lettere non scritte, alle telefonate non fatte, agli abbracci mai stretti, agli incontri, quelli casuali, quelli cercati e quelli ambiti, ai successi e agli insuccessi, alle amicizie e alle inimicizie, ai viaggi, ai luoghi, alle soste, alle musiche; e al suo futuro, perché adesso che tutto sembra collegato, non più molteplice e caotico, ma uno, nel presente vede raggrumarsi il vissuto con l'attesa, non ha più senso la paura dell'avvenire né il rifiuto della morte, perché basta seguire senza violenza l'intreccio del gomitolo che ti porta dal tutto al nulla e di nuovo al tutto.

Così come nessuno si era reso conto veramente della sua presenza, nessuno si rese conto della sua complementare assenza; non tale, in verità: la sua traccia filiforme, invisibile ai più, fa e farà parte di questo e altri universi, belli o sventurati che siano e, forse, con un po' di fortuna, qualcuno riuscirà a svelarla.

Casting

A Eugène Ionesco

Raramente ricordava i suoi sogni, ma quella mattina si svegliò come se avesse ancora davanti agli occhi l'immagine nitida della piazza lastricata che deve attraversare, un'immensa superficie senza panchine né alberi né aiuole. Il pavimento di pietra levigata è scivoloso —ancora di più perché bagnato dalla pioggia della sera— e anche un po' in salita.

—"Faccio fatica con le mie scarpe da ginnastica dal tallone logoro, liscio ormai: servirebbe un paio nuovo per appoggiarsi meglio su quelle piastre sconnesse che aiuterebbero nell'impresa. Procedo lentamente. Vedo davanti a me chi mi supera. Ma non demordo".

Non sarebbe stato difficile interpretarlo, ma Daisy rifiuta le congetture superficiali e preferisce ignorarlo. Anche perché deve prepararsi in fretta se vuole arrivare in tempo. È l'occasione della sua vita, così pensa: anni di gavetta aspettando un'opportunità come questa, e non se la farà sfuggire. I vestiti, sì, i vestiti più adeguati alla prova che l'attende —tra quelli che ha—, preparati con cura la sera, prima di andare a letto; la colazione, sì, la colazione: non può rischiare di rimanere senza forze proprio nel momento in cui può contare solo su quelle; il trucco, certo, importante, la borsa, anche, e il cappellino per evitare che il vento della strada scomponga la pettinatura. Tutto pronto, lascia l'abitazione, chiude a chiave, si dirige verso la fermata. È presto, ancora non c'è molta gente in giro; pochi passanti anonimi e frettolosi, ognuno una storia, di sicuro, ma invisibile come lei. Vede arrivare il bus e si precipita per prenderlo, così agitata che nella corsa travolge questo ragazzo che si afferra a ciò che porta in mano come se potesse reggerlo.

Bérenger raccoglie i libri caduti, li risistema nella cartella e prosegue per la sua strada senza neanche voltarsi. È abituato a che tutto gli cada dalle mani, persino senza spintoni, a dimenticare le cose importanti —ma mai quelle superflue— e a perdersi irrimediabilmente anche nell'unica città che conosce, la sua. Per questo ha deciso di prendere la metropolitana, quella mattina. Non può arrivare in ritardo all'appuntamento come è il suo solito, pertanto deve limitare le possibilità di sbagliare strada: scenderà nella stazione più vicina alla destinazione e seguirà scrupolosamente l'itinerario che ha studiato per giorni e disegnato su un bigliettino che ha premurosamente piegato e rimesso nel taschino della giacca. Di solito non la porta, la giacca, ma questa volta gli è sembrato opportuno presentarsi in una veste più seria del solito, più credibile. Così pensa Bérenger. Visto da fuori, però, non sembra affatto che questo accorgimento abbia contribuito un granché a cambiare le cose: *non si è fatto la barba, è senza cappello, spettinato, con il vestito stazzonato. Tutto in lui denota negligenza e disordine.* Ne è consapevole, ma l'aspetto esteriore non è mai stato il primo dei suoi pensieri.

—"Io non mi ci adatto. Proprio non mi ci adatto alla vita!", così Bérenger.

La Signora Bœuf non può non notare questo ragazzo invecchiato prematuramente che sale come spaesato appena in tempo prima che si chiudano le porte del vagone dove lei è seduta già da un po'. Ha preso la metropolitana in periferia, al capolinea, e il viaggio verso il centro è lungo; quindi, ogni occasione è buona per distrarsi, giacché il testo che ha in mano e ripassa macchinalmente lo sa a memoria quasi da sempre. Né guardare il comportamento degli altri passeggeri —seppur bizzarri come quest'ultimo— né la lettura ossessiva bastano, però, a placare la

sua agitazione, la stessa che aveva all'inizio della carriera —se si può chiamare tale una carriera sottotono, come sottotono è stata la sua intera vita— e che la affligge ogni volta che deve proporsi per un ruolo di poche battute, il massimo al quale può aspirare, ormai.

Quando il treno riparte dalla stazione prima della sua, raccoglie borsa e cappotto ma tiene sempre in mano i fogli spiegazzati del libretto. Sono in molti a scendere in questo nodo centrale; la Signora Bœuf ha perso di vista il ragazzo di prima, anzi, non si ricorda più di lui, perciò non si rende conto che, una volta sbucati entrambi in superficie, sembra che questi la insegua nel labirinto di stradine a lei familiari, mentre guarda insistentemente un bigliettino che ha tenuto in mano per tutto il viaggio.

Il Théâtre de Poche non è più ciò che fu negli anni dorati della sua nascita. Forte ancora di un passato glorioso che l'ingresso buio e anonimo, le poltrone sfondate e i camerini polverosi non ricordano, si fa fatica a immaginarlo traboccante di un pubblico affamato di novità e trasgressione. Sembra piuttosto un museo di reperti vetusti e privi di vita destinato alla demolizione, neanche la prima sala indipendente da trasformare in parcheggio o supermercato di quartiere.

La Segretaria, *che evidentemente ha sceso di corsa alcuni scalini, entra come un colpo di vento, fa sbattere dietro di sé la porta di destra, si asciuga le mani nel grembiule, sempre correndo verso la porta d'ingresso. È una donna robusta, tra i 40 ed i 50 anni, faccia rossa, cuffia contadinesca in testa*. Nel foyer la Signora Bœuf e Bérenger, appena arrivati, aspettano da un po', insieme ad altri aspiranti, di essere chiamati uno ad uno per il provino. Sono tanti gli attori e le attrici disoccupati e gli aspiranti attori e attrici in giro per la città alla ricerca di annunci come quello: "Il Teatro Tal dei tali chiama a concorso per titoli ed esami per coprire i ruoli della pièce di Tizio, ecc.", così da avventarsi sulle rare occasioni nella speranza di trovare un lavoro seppur precario per campare per un po'. Molti si riconoscono, come la Signora Bœuf e Dudard, che si fanno un cenno con la mano senza lasciare la fila; altri, come Bérenger, sono nuovi e sconosciuti agli habitués. La Segretaria comincia a chiamare dall'elenco che ha in mano:

—Monsieur Dudard...

Dudard sparisce dietro la pesante tela di velluto che separa il foyer dall'ingresso alla platea, con un sorriso pieno di significato —le illusioni, i progetti, i primi tentativi, i fallimenti, la rassegnazione— rivolto alla Signora Bœuf.

Passano i minuti; poco a poco vengono chiamati uno ad uno gli altri postulanti:

— Monsieur Botard...

...

— Monsieur Papillon...

...

—Mademoiselle Mary...

...

Talvolta, tra un aspirante e l'altro anche la Segretaria scompare, *si attarda* più o meno a lungo ma torna sempre un po' più accalorata. Dalla sala, attutiti dai tendaggi, si sentono delle urla strazianti, pianti e schiamazzi, *qualche colpo di martello*, brandelli di parole, *...tello... ...tello...*, niente di insolito in una sessione di casting durante la quale il regista è solito chiedere il massimo ai suoi attori.

— Madame Bœuf...

...
— Monsieur Bérenger...
...

Daisy è rimasta da sola nel foyer, ultima candidata della lista. È da un po' che è passato mezzogiorno. Si sente stanca, priva delle forze e dell'entusiasmo che la animavano prima di arrivare. E anche un po' spaventata da ciò che sente provenire, benché smorzato, dall'interno del teatro. *Sempre più stanca "Ah, ho male… la mia testa… i miei occhi…*" Sarà capace di recitare in quel modo così realistico e concitato? Lei che viene da una scuola diversa, più moderna, dove si lavora di sottrazione. "*Ho male alle orecchie, ho male dappertutto.."* Non capisce, poi, come mai nessuno dei concorrenti sia uscito dopo aver concluso il provino. Probabilmente —cerca di rassicurarsi— se ne sono andati da un'uscita laterale che collega direttamente il palcoscenico con la strada. Ma come mai sono rimasti sulla sedia il cappotto e la borsa di quella signora che è entrata già da un po', come si chiamava?, Signora Buf, Bof, Bœuf...

—"*Ho mal di denti*", si lamenta tra sé e sé.

—*Il sintomo finale. Il gran sintomo*, pensa la Segretaria.

—"*Ho male… la mia gola, col… ah… le mie spalle… i miei seni… tello..."*

La Segretaria viene a chiamarla; porta un coltello grondante sangue *dietro la schiena*.

—Mademoiselle Daisy...

Botticelli

Te lo racconto perché posso raccontarlo solo a te, ora che è tutto finito —o, chissà, forse è appena cominciato per me—, perché so che non farai più domande del necessario, che non cercherai di aiutarmi a capire, che mi presterai semplicemente un po' del tuo tempo, quel che basta, i tuoi occhi stupiti, e poi tornerai alle tue cose, mentre per me il fatto di avertelo raccontato consacrerà Botticelli alla memoria, cioè, all'oblio.

La chiamavamo Botticelli, all'inizio perché non sapevamo il suo nome (Clarita, poi lo scoprimmo sulla lista dove si leggeva che era destinata —per pura coincidenza?— alla stessa stanza d'albergo di Esmeralda), così come nient'altro di lei, anche se non sospettavamo ancora che ne avremmo saputo sempre meno con il passare del tempo; ma anche per quel suo modo discreto di manifestarsi, come se venisse da altri tempi e da altri mondi molto lontani dalle brutture di questo, per il suo modo lieve di spostarsi, come se si muovesse in assenza di gravità, e, ovviamente, per il suo profilo irreale, che ricordava quello delle ragazze fiorentine che aleggiano nelle tele del maestro (sempre lei, Simonetta), e le guance gonfie di tutti gli angeli del Rinascimento; ma soprattutto perché è stata la prima cosa che ci è venuta in mente, considerando che, a pensarci bene, la sua sembrava più un'espressione da "Non sono stata io" o da "Cos'è successo?" che da Venere o Madonna col bambino (che poi non sembrano così diverse).

Non si sa come sia arrivata al Coro dell'Opera. Ma fu un'apparizione. Non una di quelle bellezze vistose che non mancavano da quelle parti, ma una presenza dolce, enigmatica. Fu in questo modo gentile che il richiamo del suo fascino apparentemente inconsapevole entrò, senza chiedere permesso, nella mia vita già complicata di suo, recente espatriato com'ero da un territorio in cui nulla era possibile a un altro dove l'eventualità era l'unica certezza.

*Il direttore della compagine era un sedicente discepolo di Kodaly nella sua Ungheria natale —non lo dichiarava apertamente: lo faceva intendere, come la sua improbabile amicizia con l'omonima Zsa Zsa—, un personaggio imponente (*caractér*, avrebbe tradotto nel suo spagnolo immaginario) con la sua folta capigliatura grigia alla Ferenc Liszt e l'impeccabile doppiopetto coordinato con la chioma ancora folta. Venerato per la sua figura e la sua traiettoria (vera?, illusoria?) ma solitario in questa città che non riusciva a capire, dovendo riempire le ore della giornata viveva per il teatro. Tra mille difficoltà, aveva voluto imbastire un ufficio di taglio anglosassone —emigrato pure lui, veniva dagli "States", dove si era trasferito da giovane—, un ufficio efficiente a Macondo: insomma, un ossimoro. Per forza non tutto procedeva come si aspettava e pretendeva, e gran parte del tempo (del suo e di quello delle povere vittime malcapitate tra cui mi trovavo) veniva impiegato in faccende burocratiche i cui risultati svanivano indefettibilmente nel torpore dei 2600 metri dell'altipiano. Da queste parti, ciò che funziona funziona perché improvvisato, e non c'è niente di peggio del voler imporre un protocollo ragionato e meticoloso a chi è convinto che le cose capitano per caso e ritengono che l'intervento umano sia del tutto superfluo.*

Pacho, il Segretario, mancava totalmente del physique du rôle*, nonché dei titoli abilitanti a esercitare tale funzione, ma la sua dedizione era tale che riusciva a superare le proprie carenze (oltre tutto immeritate). Non si sa come riuscissero a capirsi, quei due, non solo per via della lingua (come accennato, il Maestro parlava un miscuglio improbabile di inglese e spagnolo,*

mentre il vocabolario di Pacho era limitato a quello della terza elementare dove forse era arrivato), ma in qualche modo imperscrutabile avevano trovato un equilibrio. Per Pacho lui era un faro —al punto di esprimersi, senza alcuna insolenza, con lo stesso gergo maccheronico del suo capo, pur di non correggerlo—, un regalo inaspettato in una vita che si era dimostrata più che meschina con lui, come con tutti quelli nati nel posto sbagliato, ma nel suo caso particolarmente spietata (anche se vissuta con umiltà: Pacho, nel suo stoicismo atavico, sembrava compiacersi di quello che gli era toccato in sorte, cioè, quasi niente), e anche il Maestro nutriva un'inconfessata ammirazione per il suo apprendista. Non poteva essere altrimenti, perché Pacho, oltre a rivelarsi tutt'altro che stupido —anzi, quando meno te l'aspettavi lasciava cadere spunti di saggezza non esibita né, forse, del tutto consapevole—, era un santo. Mai canonizzato, mai riconosciuto, non ebbe neanche il dispiacere di sapersi ignorato, perché solo i demoni sono longevi: gli angeli muoiono prematuramente, e così Pacho.

L'armata brancaleone si completava con Esmeralda ed "el Paisa". La prima, diligente, priva di iniziativa e riservata, il secondo l'esatto contrario: imprenditore, pasticcione e chiacchierone compulsivo. È stato lui a darci la notizia, dopo qualche giorno di assenza inspiegabile del Segretario; "el Paisa", egli stesso di origini modeste ma, al contrario del suo collega, ben mascherate, era l'unico a sapere dove abitava: una squallida stanza in affitto in qualche quartiere della periferia nella quale passava, da solo, il tempo interminabile di quando non era in ufficio. Nessun funerale, nessuna lapide, uscì con la stessa discrezione con la quale era scivolato in un mondo che non lo meritava.

Non essendo il coro il primo lavoro dei suoi componenti, le prove si tenevano di sera e si prolungavano fino a tardi; ma non finiva lì. Il Maestro doveva riempire anche le ore piccole, e così, dopo estenuanti riunioni per fare il punto della situazione (la programmazione non era tarata sulle scarse forze in campo ma sull'ambizione dei protagonisti, il che imponeva una ponderata pianificazione, seppur vana), trascinava tutti fuori —senza forzature, senza odiose insistenze, come fosse una prosecuzione naturale e inevitabile, e così ce lo faceva sentire— a uno degli scadenti bar vicini al teatro aperti alla solitudine di artisti girovaghi e altri scampati agli abissi del giorno. Non potevi dire di no, anche se le tue giornate non erano vuote come le sue, e neanche il letto che ti aspettava a casa era vuoto come il suo: l'unico a scamparla —per altri motivi, ovviamente, non ultimo il non sentirsi degno di tale compagnia fuori dall'ufficio—, era Pacho, che non si è mai capito come, in un momento non precisato riusciva a dileguarsi senza farsi notare.

Naturalmente, la conversazione intorno al tavolo era perlopiù centrata sul lavoro, ma dopo qualche bicchiere —il Maestro non esitava ad assaggiare con determinazione statistica le numerose proposte alcoliche locali— un mondo di racconti, aneddoti, viaggi, personaggi, si apriva davanti a noi, per finire con la rassegna minuziosa delle sue prodezze sessuali, più inverosimili ancora degli insegnamenti di Kodaly e l'amicizia di Zsa Zsa, una narrazione che non poteva che essere inventata quantomeno a metà, ma che riusciva a illuminare prodigiosamente la desolazione del posto. Occasionalmente si produceva anche in qualche esibizione culinaria con un piatto della sua tradizione, ad assaggiare il quale invitava tutti quanti nel suo appartamento, sempre nei pressi del teatro; in quel caso la brigata veniva leggermente allargata alle figure che in un modo o nell'altro occupavano una posizione di prestigio all'interno della compagnia, soprattutto se femmine e non troppo anziane.

Quale fosse il ruolo di Botticelli in queste sedute era difficile da stabilire; un'ipotesi plausibile è che fosse Esmeralda a invitarla, per avere almeno una spalla del suo genere nel petit

comité *tutto al maschile che circondava il Maestro. Parlava poco e solo il dispensabile; ma guardava molto, il che metteva le persone a disagio di fronte a quello sguardo che nessuno poteva credere fosse così innocente come appariva. In ogni caso, la sua presenza presto diventò l'unica consolazione per sopportare quelle serate interminabili. E, più tardi, divenne l'unica ragione per prolungarle ancora, quando cominciamo a scappare da soli nella dispersione finale: il fatto che tornare tardi fosse considerato parte del lavoro, giustificava, nel mio caso, l'anomalia dell'orario di rientro al tetto coniugale.*

Senza far niente di particolare, solo la sua parvenza taciturna, il suo sorriso delicato e malinconico mi avevano colpito al cuore —organo fin troppo vulnerabile all'epoca, bisogna ammetterlo— al punto di percepire sempre con più intensità quella vibrazione incontenibile —hai presente?— che ti invade il respiro, la circolazione del sangue, l'intero sistema nervoso periferico che comincia a vibrare per simpatia, come una corda che entra in risonanza sulla stessa frequenza di un altro corpo senza neanche toccarlo, quella sensazione che va oltre il fatto di piacersi, oltre il fatto di non riuscire più a sopportare il peso della solitudine —l'immagine era: piantare un chiodo nello specchio—, fino a farti capire di essere, finalmente, di aver incontrato qualcuno con cui attribuirsi mutuamente l'esistenza.

Il suo senso smodato di libertà, la sua vocazione felina, occultavano in realtà una velata insofferenza. Per fare solo un esempio: mi rimproverava —senza manifestarlo, naturalmente, ma si poteva (io potevo) leggerlo nel suo sguardo— quando, arrivando in ritardo, bagnato dalla vita in giù da un acquazzone imprevisto quanto particolarmente violento, non potendo passare prima dall'ufficio, appoggiavo l'ombrello gocciolante vicino alle gambe del pianoforte per cominciare subito la prova, il che significava, anche se non lo sapeva —oppure mi ostinavo ancora a pensare che non lo sapesse—, non solo che non le piaceva quell'ombrello gocciolante appoggiato vicino alle gambe del pianoforte per fare in fretta, ma gli ombrelli in generale, tutti gli ombrelli, gocciolanti o no, appoggiati o no vicino alle gambe di un pianoforte, come non le piaceva nulla che sfiorasse anche vagamente l'idea di previsione, agio, sicurezza: ombrelli, pantofole, sveglie, nécessaire*, posti numerati, prenotazioni, ricambi. Come parte di questa sua velata campagna anticonformista, oltre ai frequenti rimproveri (la punta impeccabile delle matite, per esempio, le scarpe lucide, il pettine nel taschino) mi prestava libri di Artaud che io leggevo di nascosto per evitare domande imbarazzanti.*

C'era molto da esplorare, molti luoghi proibiti nel suo corpo e nella sua memoria; ma in lei l'ordinaria resistenza era riscatto, come se ogni volta dovesse opporsi alle forze del male, in modo che ogni cedimento diventasse un abuso consensuale, inerme.

—Hai violentato molte donne?

Non mi capacitavo di come potesse vedermi incarnare la figura del bruto; e infatti, non era questo il punto, ma

—Io sono stata violentata.

La situazione cominciava a farsi complicata. Ogni nuova incursione nella sua storia spalancava un abisso ancor più grande, un nuovo ponte chiuso.

*Non avendo un posto dove andare (il mio non era solo mio, il suo non si è mai saputo dove fosse), nelle ore in cui tutto può succedere in quella città scellerata giravamo le zone off-limits del centro, altri bar e locali di dubbia reputazione, riparando qualche volta in uno dei maleodoranti alberghi a ore (“*hoteles de mala muerte*”) frequentati da naufraghi della notte e amanti stremati.*

(Doveva aver preso i superflui reggiseni con due civette o due orsette stampate in un negozio di articoli per bambole o per bambini).

—Lo faccio per prendermi in giro.

—Guarda, Botticelli, quando dovremo cominciare a chiamarti Botero, non più Botticelli—, scherzavo sapendo che non sarebbe mai successo).

In una di quelle scorribande vengono fermati da una pattuglia. Lui, straniero, giovandosi scioccamente della ritrovata libertà, girava senza documenti. Il capo d'accusa del poliziotto, forte della sua quinta elementare fu, oltre al fatto di “circolare indocumentato”, “detenzione abusiva di materiale straniero”.

—Che cosa porta in mano?

—È uno spartito, sono un musicista, lavoro nel Teatro Colón.

—Favorisca il volume. In che lingua è scritto?

—In francese.

—E lei è francese?

—No.

—...

Il gesto del poliziotto era eloquente: “...quindi, Socrate è mortale” (avesse saputo chi era Socrate e, soprattutto, cosa fosse un sillogismo). In ogni caso, l'impianto accusatorio non faceva una piega. Gli si leggeva negli occhi la visione anticipata dei complimenti che avrebbe ricevuto dai superiori e la conseguente promozione: quell'argentino petulante che andava in giro a divertirsi con una delle nostre ragazze mentre lui era costretto a scovare i delinquenti che pullulavano nelle strade male illuminate del centro meritava una punizione esemplare. Insomma, finì in galera per portare indebitamente lo spartito della *Carmen* di Bizet.

Lei viene lasciata andare. Già nel cortile della caserma, da dove si scorgeva in alto l'appartamento riscaldato e inarrivabile del suo miglior amico —la finestra ancora illuminata—, vede arrivare il poliziotto con la *ruana*[7] di Botticelli: gliel'aveva consegnata per aiutarlo a passare la notte; nelle mani del poliziotto, però, sembrava un mazzo di fiori improprio, impuro. Non mancò, più tardi, un tentativo di intimidazione; solo intimidazione, perché non si sa mai con chi si ha a che fare: meschina vendetta del farabutto autorizzato ad esercitare il suo misero potere su chi crede un signorino da schernire. Più tardi verrà Isabel con i documenti a riscattarlo. (“Ecco da dove viene l'odore”, disse segnalando la *ruana* intrusa che una volta fu bianca. E più tardi, quando le carte erano finalmente sul tavolo: “Farò sogni fottuti, ma non idioti”. Quella sera aveva sognato tutti e tre in prigione).

Di questa storia c'è soprattutto un episodio, neanche, un'immagine piuttosto che è rimasta nella sua memoria avvolta in una folata di malinconia. Sono a zonzo, senza un luogo dove rifugiarsi, dove raccontarsi le pene (quelle di lei rincarate dal mistero con il quale si faceva scudo); sulla strada trovano un giocoliere intorno al quale dei bambini hanno formato un cerchio; si avvicinano, lui si mette alle sue spalle perché possa vedere, ha davanti la sua nuca esile (“*...ma immaginavo il suo sorriso...*”), la testolina con i capelli in disordine, per un attimo distratta, forse felice, quasi (“*si voltò, e nel suo viso vidi tutta la sua ingenuità, la sua evanescenza, la sua storia di*

7 Un tipo di *poncho*, capo caratteristico delle Ande colombiane.

soprusi…”), quasi felice, per un attimo, grazie a quello spettacolo senza pretese. È in quel momento che lo invade una profonda tristezza; la vede non più donna, non più amante, ma bambina anche lei, per un istante sottratta alle sue paure dai numeri più che modesti di un artista di strada —chissà quanti affanni pure lui—, immensamente fragile, vulnerabile, e crede di racchiudere in questa fotografia forse insignificante una premonizione, un'ombra che li avvolge minacciosamente.

* * *

Quando suonarono capii che qualcosa di inusuale stava per accadere; non solo perché non era rituale che qualcuno si presentasse senza avvertire (anzi, erano anni che nessuno bussava alla porta se non per sbaglio), ma un presentimento, un vago pensiero imprecisato, un'allucinazione mi passò davanti mentre andavo verso l'ingresso.

—Chi è?

—Lei non mi conosce. È una lunga storia. Posso parlarle?

Neanche il più ardito dei venditori avrebbe usato una scusa del genere. Mi fidai. Aprii.

Non si aspettava di trovare quell'anziano un po' dimesso che gli si presentò aprendo la porta in vestaglia, anche questa, come la stanza, non tanto in ordine. In realtà non sapeva cosa aspettarsi. Le poche notizie su di lui venivano da quelle rare giornate in cui, a modo suo, Clara (che non voleva essere chiamata “mamma”) era in vena di confidenze, seppure assai contenute. Così venne a conoscere brandelli del suo passato di cantante lirica —lo sconosciuto, che avrà avuto l'età di Rodrigo quando, molti anni prima, arrivò in questo Paese, capolinea obbligato di un lungo pellegrinaggio, non aspettò neanche che fosse pronto il caffè che gli era stato offerto per iniziare il suo racconto—, dei suoi successi internazionali in gioventù, e del sodalizio con questo musicista argentino sbarcato a Bogotà alla fine degli anni '70, poco prima della sua nascita. Alla morte della madre —Rodrigo, versando il caffè, mascherò con un gesto ambiguo il salto al cuore provocato dalla notizia—, aveva trovato nella scatola dei ricordi mal nascosta sotto i pochi vestiti, delle fotografie della cui esistenza Rodrigo non era a conoscenza: una di queste ritrae il Maestro, Esperanza, “el Paisa” (Pacho sicuramente si era dileguato prima come al solito), Botticelli e lui stesso intorno al tavolo di uno dei locali del centro, quelli che frequentavano dopo le prove. Chissà come lei ne era venuta in possesso; forse un fotografo ambulante l'aveva scattata nella speranza di poterla vendere a quei “turisti” di passaggio —ma non ricordava questa circostanza— e in qualche modo era riuscita ad ottenere una copia. L'immagine non era di grande qualità già in partenza —le penombre del locale non aiutavano, a malapena si distinguevano i volti— e il passare degli anni l'aveva ulteriormente rovinata (il visitatore aveva provato a ingrandirla digitalmente, ma il risultato era deludente, solo una macchia più grande e più confusa dell'originale; manco a dire quanto quell'immagine sbiadita non facesse giustizia al ricordo). Dietro la fotografia c'erano, scritti a matita, i nomi di tutti i personaggi nell'ordine in cui si vedono ritratti.

—Oggi non è difficile trovare le persone a partire dal loro nome, soprattutto se hanno o hanno avuto una vita pubblica come la sua.

Cercava in quest'uomo venuto da lontano qualcosa nei modi, nei gesti che gli ricordasse lei, qualche tratto del viso, qualche espressione. Invano. Più lo guardava e più vedeva sé stesso alla sua età, curioso, volitivo, entusiasta e spregiudicato. Uno specchio temporale, un reperto del passato ormai dimenticato.

—Non sono riuscito a individuare le altre persone, ammesso che siano ancora vive (mentre le pronunciava si rese conto di quanto potevano suonare inopportune queste parole). Mi racconti di mia mamma —proseguì senza pause, come per cancellare dal verbale l'ultima frase—, della vostra carriera insieme; non ho trovato tra le sue cose nulla che la testimoni.

Come deluderlo? Botticelli si era inventata la vita che forse avrebbe voluto vivere, era riuscita ad uscire dal grigiore della sua immaginando quella di un'altra, una delle dive che intravedeva sul palco dall'ultima fila del coro. Aveva anche immaginato una carriera "coronata dal successo", le luci che non avevano mai illuminato il suo vagabondaggio, gli applausi che non avevano mai premiato una sua serata. E aveva anche immaginato questa vita insieme a lui.

Dopo la stagione nella capitale si andava in tournée, Medellín, Cali, Popayán, Manizales. La compagnia si divideva per fare due titoli diversi contemporaneamente in due città: i gruppi "A", quello delle grandi produzioni (*Aida*, *Ballo in maschera*) e "B", quello delle più contenute (*Barbiere*, *Elisir*).

Dalla stanza di Esmeralda, contigua alla mia, si sentivano gli schiamazzi della festa di congedo programmata per me, in contumacia, perché quell'ultima notte non potevo che passarla insieme alla sua compagna di abitazione.

Doveva ripartire presto la mattina dopo; probabilmente occorreva fare la spola tra un teatro e l'altro per seguire due titoli contemporaneamente, e così Rodrigo rimase da solo in questa città di passaggio. Già all'epoca, in quel Paese stropicciato dove le montagne moltiplicavano esponenzialmente le distanze, non c'era grande differenza (tranne la durata del viaggio) tra prendere un aereo o un autobus: si andava in aeroporto, si comprava il biglietto e si saliva sul primo volo disponibile. Nei piccoli terminali, quindi, gli aeroplani si affollavano all'inizio della pista, alla quale si accedeva a piedi da una porta comune. Rodrigo salì sull'aereo, questo partì —si trattava di viaggi di non più di un'ora— e atterrò nell'aeroporto di destinazione; ma nello scendere si rese conto che qualcosa non tornava. Dovette chiedere: "Dove ci troviamo?, in quale città?", prima di scoprire di aver sbagliato volo.

(...) L'aeroporto iniziò a riempirsi di persone e uccelli. Non avrei voluto che vedesse come mi facevo lucidare le scarpe (per via dell'ombrello, ecc.). Ma non avevo opzione, lontano da casa dopo giorni a percorrere un vistoso campionario di strade anomale. Al mattino, però, tutto prese la forma che doveva, i passeggeri arrivavano per tempo, ognuno con la propria divisa, chi da turista, chi da esecutivo, chi da serio musicista in trasferta...

...scivolando via da quella notte fatata —anche Botticelli era rimasta "in transito" nella stanza sbagliata dopo il loro congedo prima del sorgere del sole, altro che Capuleti e Montecchi— pure Rodrigo riprese la sua fisionomia ordinaria.

Non l'avrebbe rivista mai più. Questa volta neanche "el Paisa" sapeva dove andare a trovarla. Scomparve in punta di piedi, così come era arrivata, dal nulla al nulla.

Oltre alle fotografie il figlio ha trovato una stampa ormai ingiallita che riproduce il "Perro semihundido" di Goya, uno dei quadri più cupi mai dipinti. E dietro a questa, un testo scritto a matita. È il frammento mancante dell'annotazione a volte illeggibile o sbiadita che anche Rodrigo ha ritrovato pochi giorni prima della visita dello sconosciuto dietro un'altra stampa, uno dei pochi

oggetti trascinati durante il suo lungo viaggio imperfetto:

[Roger Chapelain-Midy, *L'ange*, 1975. Imprimerie et Editions Braun S. A. 1976
Rappresenta una finestra attraverso la quale si vede una chiesa sotto un cielo dorato; all'interno, una mano sostiene lo specchio — non sembrano, però, esserci dei chiodi— sul quale si riflette un volto trasfigurato; sul davanzale pende uno straccio dello stesso colore della pietra]

Vita: una mano si [ritira?]
i tuoi occhi dove sono?
Sai come [...] avere un amico
sai come [creare?] oltre il
tempo o qualsiasi altro ostacolo un ponte
fuori da ogni contesa
Sono solo io che sente, che sa
che c'è qualcuno a cui [...]
In me oggi un cuore che palpita quando
il tuo essere avanza. In me una pelle che profuma di te...
alle nostre carezze, la tua bocca [ancora?] è tiepida [nella?] mia
e [...] questa testa che mi [consuma?].
Per più di uno può essere finzione
o una questione meramente cerebrale
Tuttavia, ti parlo dall'al di là di ciò che in me è tangibile,
Ti parla quella che ti vede dietro i miei occhi
da lì alzo la mano per toccare qualcosa di umano
da qui alzo gli occhi per vedere te che mi
[riconcili?] con la vita anche senza saperlo, anche senza
volerlo, anche evitandolo. Da te non voglio nulla di più
di quello che puoi essere. Non pretendo nulla. Ti voglio come
tu sia, come sei. Come vivi. Ora qui, tra la meschinità
e la guerra tra le cose le [pressioni?] gli [odi?] e
la gelosia, questo ruolo [da?] amici la donna tu e io ti dico

Ed ecco, a completare il quadro, il pezzo mancante portato dal visitatore:

che ti amo [a partire] da me. Con le mie angosce
e paure e vergogne e sensi di colpa da lì
mi piace poterti dire che ti ho sentito
ti ho percepito, ti vedo e ti amerò fino all'obblio.
Qualche volta:
"vorrei che il mio amore morisse
che piovesse sul cimitero
e sulle stradine dove cammino
piangendo quella che credette di amarmi".

La ambigua citazione di Beckett —che allora non riconobbi— non era quindi una sua confessione through an interposed person*, come avrei pensato all'epoca. Non era la sua voce che la convocava, ma la mia: erano le parole che quarant'anni dopo avrei dovuto pronunciare per lei.*

—Te l’avevamo detto che dovevi credere.
—Sì, ma io ho avuto una formazione scientifica. Non posso “credere” senza una spiegazione, una dimostrazione logica o sperimentale.
—E adesso? Come la mettiamo? Ti basta come dimostrazione? Ci credi finalmente?
—Non saprei. Sono un po' stordito, dopo l'incidente. Allora questa è la morte?
—No, questa è la vita eterna.
—A me sembra piuttosto una camera ardente.
—Infatti lo è.
—Allora dovrò vivere per sempre dentro una bara?
—Non anticipare gli eventi, e non ti preoccupare: questa è solo l'anticamera.
—E poi, cosa c’è?
—C’è quello che hai voluto te.
—Io ho voluto un mondo migliore di quello che ho trovato. Ma non ho avuto tanto successo.
—Chi lo può dire?
—Vuoi dire che andrò in paradiso?
—Chiamalo come vuoi, ma non far volare più di tanto l'immaginazione. Non troverai né un recinto di rose e mirti, né un luogo del cielo dove avviene la comunione con Dio, né undicimila né settantadue vergini, né erezioni perenni, né laghi, ninfe e fiori di loto, né fiumi di vino e mari di burro, né latte e miele, né praterie e bisonti da cacciare: qui non si sfrutta nessuno.
—Allora l'universo, gli altri mondi, l'infinito, il tempo, la relatività...
—Tutto è cominciato come uno scherzo. Poi ci abbiamo preso gusto, qualcuno ha esagerato, e così avete creduto a tutte quelle illusioni. Effetti speciali, niente di che.
—...
—La realtà è molto più banale, e noiosa. Ma non si sta male, anzi, penso che apprezzerai. Per esempio, qui non ti servirà più la parola giustizia, perché nessuno ha mai sperimentato cosa sia l'ingiustizia; ovviamente neanche il concetto di violenza ha un senso: sarebbe difficile perfino da spiegare a chi è abituato ad ascoltare ed accogliere, come sarebbe altrettanto arduo spiegare il significato della parola odio, perché è il suo contrario l'unico sentimento diffuso, o disuguaglianza, perché non ci sono classi né gerarchie né specie “superiori”, ecco, anche “superiore” è un nonsenso, come mio, autorità, schiavitù. Questo non vuol dire che non ci siano differenze, anzi, non pensare a una società di automi senza un pensiero critico personale. Solo che queste idee, questi atteggiamenti, questi modi di comportarsi e di leggere la realtà sono tutti interpretati come arricchimento della vita comune, nessuno si sognerebbe mai di imporre a un altro la propria concezione del mondo, seppur la difenderà anche con veemenza e passione. Niente prepotenza, niente sopraffazione, niente angoscia, invidia, gelosia, niente servi né padroni, né delitto né castigo, né timore né tremore.
—Non sembra affatto male.
—Vero? Ti piace?
—Certo, se è così non vedo l'ora. Che ci vuole per cominciare?
—Niente, qualche piccolo ricalcolo, una pura formalità.
(...)

—Vai via?
—Preparo l'occorrente... sai... bisogna seguire la procedura...

(Passa qualche minuto. Difficile quantificare. Sembra un'eternità fino a sentire l'eco di altri passi nella stanza deserta. Fa molto freddo. I passi si avvicinano. Si sentono altri rumori, tavole che si spostano, attrezzi)
—...
—No, che fate? Non chiudete! Fermatevi! Non abbiamo finito! C'è la procedura... Bisogna seguire la procedura... Qualche piccolo ricalcolo, una pura formalità... Aspettate... No... Non chiud… Asp... Ferm... Nn poss… resp… Aiu… a… iu... ahhh.

Note

Continuidad

L'idea del racconto è arrivata a Victor un pomeriggio mentre aspettava che Catherine finisse la ripetizione di latino. Di solito approfittava di quell'ora per andare a camminare su un sentiero di campagna che parte dalla casa vittoriana della vecchia insegnante, in cima a una collinetta verdeggiante alla fine del paese. Non era ancora estate, ma a Castelverde il sole infieriva esageratamente. Così, riprese la macchina e cercò un posto all''ombra (impresa non facile: l'unico albero sotto il quale parcheggiare lo trovò davanti alla biblioteca, chiusa a quell'ora). Non aveva un libro alla mano. Allora accese la radio, e provò a cercare qualcosa da leggere sul cellulare.

Non conosceva il brano che era già cominciato da un po'. Durante l'ascolto, ecco, l'idea di un messaggio criptato all'interno della registrazione si presentò all'improvviso. Cominciò ad abbozzarla sulle Note; man mano che prendeva appunti una trama elementare si faceva strada. Nato spontaneamente, lo svolgimento del racconto era già definito.

Aspettò la fine del programma per conoscere il titolo dell'opera. Solo in quel momento apprese che si trattava del Quartetto di Fauré, l'unico per soli archi del suo catalogo. Arrivato a casa lo riascoltò, ma ancora non sapeva nulla sulla composizione. Infatti, pensava di usare per il racconto un altro brano, magari uno a lui più noto.

Fu dopo aver concluso la breve narrazione —che si svolgeva in un piccolo borgo di montagna della Germania (nella prima versione il giornale locale si chiamava, infatti, «Neue Wernigeröder Zeitung»)— che venne a sapere che si tratta della sua ultima opera, delle remore del compositore per scrivere un quartetto d'archi (intimidito dall'ombra ingombrante di quelli di Beethoven), di Annecy-le-Vieux, il posto di villeggiatura dove cominciò a concepirlo durante gli ultimi mesi della sua vita. E del fatto che aveva pure rischiato di venire distrutto, su espressa volontà del compositore, se non avesse superato il giudizio dei suoi amici musicisti più fidati.

Jacques Thibaud —precipitato insieme al suo Stradivari nel 1953 in un incidente aereo sulle Alpi occidentali— era il primo violino del quartetto che suonò l'opera per la prima volta il 12 giugno 1925 al Conservatorio di Parigi, pochi mesi dopo la morte del compositore. Rudolf Pleil, "Der Totmacher", fu un serial killer tedesco morto suicida per impiccagione nel 1958. Figlio di un operaio comunista, la sua famiglia fu perseguitata dai nazisti e lui si vide costretto a sostenerla fin da bambino. Sua sorella maggiore, che soffriva di epilessia, fu sterilizzata forzatamente secondo la legge nazista. Ebbe una vita tutt'altro che facile, esercitando lavori di fortuna non sempre legali. In una sorta di autobiografia intitolata *Mein Kampf* (!) si vantava di aver commesso 25 omicidi: nella quasi totalità le vittime erano donne di passaggio o comunque non radicate nel posto per le precarie condizioni del dopoguerra. Karl Hoffmann e Konrad Schüßler furono i suoi complici fidati.

Rosemary Brown è stata una compositrice, pianista e medium spiritica inglese che sosteneva che le sue composizioni altro non fossero che nuove opere musicali a lei dettate dai compositori morti.

Film

Per la parafrasi dell'inizio, v. Julio Cortázar, *Rayuela*, Capitolo 32: "porque soy capaz de caminar una hora bajo el agua si en algún barrio que no conozco pasan Potemkin y hay que verlo aunque se caiga el mundo" (perché posso camminare un'ora sotto la pioggia se in un quartiere che non conosco fanno Potemkin e bisogna vederlo anche se fosse la fine del mondo...).
(Nel trascrivere la citazione, dopo la stesura del racconto, l'autore prende atto che questa finisce: "...e bisogna vederlo anche se fosse la fine del mondo, Rocamadour"; Rocamadour, un altro bambino messaggio, lampo, lutto).

La descrizione del cinema —filtrata da anni di altre sale reali e immaginarie— corrisponde pressapoco a un cinema del quartiere Chapinero, a Bogotà, dove, ignaro del fatto che si trattasse di una sala a luci rosse, l'autore vide *Ultimo tango a Parigi* appena arrivato dall'Argentina, dove era vietato dalla dittatura.

Nessuno

Le piattaforme verticali, comunemente chiamate piattaforme a pantografo, hanno un carro semovente con quattro ruote e consentono il sollevamento solo in verticale, permettendo un piccolo sbalzo sulla parte anteriore del cestello. Ogni piattaforma verticale è semplice da utilizzare, perché è composta da bracci meccanici che sollevano idraulicamente il cestello porta persone. Questa tipologia di mezzo può essere utilizzata per l'istallazione di impianti idraulici o elettrici, per la tinteggiatura e il ripristino di murature. Possono essere dotate di stabilizzatori che consentono di lavorare in completa sicurezza.
https://www.locatop.it/piattaforme-aeree-sollevatori/noleggio-piattaforme-semoventi-verticali/

Filo

"Ogni animale è racchiuso all'interno della propria bolla sensoriale e percepisce solo un piccolo frammento di un mondo immenso. C'è una parola meravigliosa per descrivere questa bolla: *umwelt* ["ambiente", "universo soggettivo" o "mondo percettivo"]. Il concetto fu definito e divulgato dallo zoologo tedesco Jacob von Uexküll nel 1909. (…) Ogni *umwelt* è limitato, solo che non lo sembra. Per chi lo sperimenta è l'unica cosa che c'è. Il nostro *umwelt* è tutto quello che sappiamo, e quindi lo scambiamo facilmente per tutto quello che c'è da sapere. Questa è un'illusione condivisa da tutti gli animali". (...) Man mano che queste specie si estinguono, sparisce anche il loro *umwelt*. Con ogni creatura che svanisce, perdiamo un modo di interpretare il mondo. Le nostre bolle sensoriali ci impediscono di cogliere quelle perdite, ma non ci proteggono dalle loro conseguenze". Ed Young, «The Atlantic», Stati Uniti, in «Internazionale», n. 1475, 26 agosto/1 settembre 2022

Casting

Una serie di personaggi che non si conoscono ma, senza saperlo, fanno parte di una stessa storia vengono seguiti [dalla macchina da presa] uno ad uno, prima A, lasciandolo quando nel suo percorso incontra B per seguire B — l'incontro può essere o no avvertito da uno di loro o da entrambi— e così via:
A (breve storia di A); nel momento in cui questa dovrebbe concludere, A incrocia B (breve storia di B); nel momento in cui questa dovrebbe concludere, B incrocia C (breve storia di C); ecc.
[A (storia di A, il sogno) sale in metropolitana, B (storia di B) è già sulla carrozza, B entra a prendere un caffè mentre C (storia di C) esce dal bar e si dirige verso...]
Il loro incrociarsi non è casuale ma fa parte di una trama, una geometria frattale disegnata dalla storia.
[Un finale possibile: Z (storia di Z); nel momento in cui questa dovrebbe concludere, Z incrocia A (conclude la storia di A), ecc.]

Nel racconto questa idea (formale) non viene sviluppata se non parzialmente, all'inizio, perché diventa funzionale ad un'altra: i personaggi finiscono per riunirsi nel foyer di un teatro dove avranno luogo i provini per scegliere gli attori che rappresenteranno —mai citata direttamente— *La lezione* di Ionesco.
[Alcuni dei personaggi che abbiamo seguito prima sono aspiranti ai ruoli, altri lavorano nel teatro (dal regista alla donna delle pulizie), altri sono lì casualmente o per sbaglio.]
Come nella pièce, i candidati verranno uccisi uno a uno. Il lettore si trova insieme alla "protagonista" (A, Daisy) nella sala d'attesa da dove vengono chiamati uno ad uno per il provino. Dall'interno del teatro si sentono dei versi, delle urla, ecc., che tutti interpretano come parte della performance. Ma nessuno esce mai. Daisy rimane da sola, ultima della lista. La Segretaria viene a chiamarla. [FINE] ("quando cala il sipario, si può sentire ancora qualche colpo di martello").

La lezione (*La Leçon*) è stata rappresentata per la prima volta nel 1951 al Théâtre de Poche di Parigi. Ci sono tre personaggi: IL PROFESSORE (nel racconto il Regista, non visibile), LA GIOVANE ALUNNA (Daisy) e LA GOVERNANTE (La Segretaria del racconto). La pièce si svolge nello studio del Professore, "un ometto insignificante, un povero diavolo sbiadito. Durante il corso dell'azione però egli perderà gradualmente la sua

timidezza. I lucciconi lubrici dei suoi occhi finiranno per diventare una fiamma divorante, ininterrotta; d'apparenza più che inoffensiva al principio dell'atto, egli diventerà sempre più sicuro di sé, nervoso, aggressivo, dominatore, tanto da giocarsi a suo piacere l'allieva, diventata, nelle sue mani, una povera cosa". Infatti, alla fine della lezione — durante la quale assistiamo ad un'esilarante parata di *nonsense*— il Professore "uccide l'allieva con un gran colpo spettacolare di coltello". Dalla Governante apprendiamo che è stata la quarantesima vittima del giorno: "E tutti i giorni è la stessa musica. Tutti i giorni. Non si vergogna, alla sua età… finirà per ammalarsi. E non troverà più allieve".
Sarà la Governante a tirarlo fuori dalla situazione in cui si trova:

> LA GOVERNANTE: "Mi fa pena, sa, lei. Ah, è un buon diavolo, in fondo. Adesso cercheremo d'aggiustarla. Ma non ricominci… Finirebbe per buscarsi il mal di mare…
> IL PROFESSORE: Sì, Maria… E che facciamo, allora?
> LA GOVERNANTE: La sotterriamo… assieme con le altre 39… così saranno 40 casse… (...) E poi la porteremo via…
> IL PROFESSORE: Sì, sì, Maria, sì (la copre). Però rischiamo di farci pizzicare… con 40 bare… Figurati… la gente sarà stupita… Se ci domandano cosa c'è dentro?
> LA GOVERNANTE: Non se ne dia pensiero. Diremo che sono vuote. D'altronde la gente non ci domanderà niente, è abituata. (...) (tira fuori un bracciale recante una insegna, una svastica, per esempio) Prenda; se ha paura si metta questo, non avrà nulla da temere (gli attacca il bracciale). Diventa una faccenda politica…

(...) "Infine, nell'ultima scena, andando ad aprire la porta alla nuova alunna che ha suonato, la Governante prende e getta, nello stesso angolo, il quaderno e la cartella dell'Alunna appena assassinata; quando cala il sipario, si può sentire ancora qualche colpo di martello".

Botticelli

Di Botticelli si parla a p. 75 e 95-96 dell'*Autobiografia di Nessuno*[8]

> donne misteriose, Botticelli, che usava reggiseni da bambina, perché c'era poco da reggere e quello era il suo modo di prendersi in giro (nella libreria dove lavorava tenuta d'occhio dal losco tedesco rubava i posters[9] da regalarmi), mutandine con coniglietti stampati o cuoricini, prese dal mucchio indifferente di *todo a dos pesos*

v. anche "Stralci", n.15, p. 18: "Più avanti, si indaga su tutto", riferito al Capitolo IV, p. 91, sempre dell'*Autobiografia...*, cit.

Il racconto è stato suggerito dal ritrovamento, più di trent'anni dopo, di quelle stampe rubate nascoste in mezzo a schizzi e altre reperti dell'epoca, dietro le quali c'era, scritto a matita dalla sua mano, una dedica amorevole e piena di mistero.

> "… quell'insormontabile senso di sconfitta, che lo avrebbe così spesso perseguitato nel tempo a venire e al quale, da ultimo, non poté più sottrarsi".
>
> W. G. Sebald, *Gli emigrati*

[Dietro una stampa di Roger Chapelain-Midy, *L'ange*, 1975. Imprimerie et Editions Braun S. A. 1976

Vida: una mano se [retira?]

8 Victor T. Ronco, *Autobiografia di Nessuno. Vita e opera (incompleta) di Victor B.* Traduzione di H. Raúl Domínguez
9 In realtà si tratta di stampe da 24 cm x 29 cm circa. Rubava anche dei libri (come faceva a nasconderli in quel corpo così minuto?), tra cui quelli di Artaud.

tus ojos dónde están?
Sabes como [...] a tener un amigo
sabes como [crear?] más allá del
tiempo o cualquier obstáculo una comunicación
fuera de cualquier competencia
te amo. Soy yo sola quien siente q' sabe
q' hay un alguien a quien [siente?].
En mi hoy un corazón q' se agita cuando
tu ser avanza. En mí una piel q' huele a ti...
a nuestras caricias, tu boca [aún?] es tibia [en la?] mía
y [...] esta cabeza, q' me [carcome?].
Y q'? con esta? Para más de uno puede ser literatura
o un asunto meramente intelectual.
(Sin embargo te hablo desde más allá de lo en mi se
toca te habla yo la q' te ve detrás de mis ojos
desde allí levanto mi mano para tocar algún huma-
no desde aquí levanto los ojos para verte a ti q' me
[reconcilias?] con la vida aún sin saberlo, aún sin
quererlo, aún evitándolo. De ti no quiero más
de lo que puedas ser. No pretendo de ti nada. Te quiero como
eres. Como vives. Ahora aquí entre la mezquindad
y la guerra entre las cosas las [presiones?] los [odios?] y
celo, esta papel los amigos la mujer tu y yo te cuento

[Continua dietro una stampa della *Nascita di Venere* di (*noblesse oblige*) Botticelli (dettaglio). Fernand Hazan Éditeur, Paris]

q' te amo desde mí. Con mis angustias
y temores mis vergüenzas y culpas desde allí
me alegra poder contarte q' te he sentido
te he percibido, te veo, y te amaré hasta mi ol-
vido.
Alguna vez:

“quise que mi amor muriese
y q' lloviera sobre el cementerio
y las callejas por las q' camino
lloraran por aquel [que?] me creyó amar”[10]

---

10 Samuel Beckett, “Trois poèmes”, III, 1948
i would like my love to die
and the rain to be falling on the graveyard
and on me walking the streets
mourning the first last to love me

je voudrais que mon amour meure
qu’il pleuve sur le cimetière
et les ruelles où je vais
pleurant celle qui crut m’aimer

[Pubblicato per la prima volta nel 1948, è stato ristampato in Poems in English, Grove Press, 1963. L'ultimo verso è stato modificato in “mourning her who thought she loved me”, Collected Poems in English and French, Grove Press, 1977]

quisiera que mi amor muriese
que lloviera sobre el cementerio
y sobre las callejuelas por las que voy
llorando la que creyó amarme

"Te lo cuento porque solamente a ti puedo contarlo, ahora que pasó todo —o que, quién sabe, recién empieza para mí —, porque sé que no harás más preguntas de las necesarias, que no pretenderás ayudarme a comprenderlo, que simplemente me prestarás un poco de tu tiempo, de tus ojos asombrados, solo quel che basta, y que después volverás a lo tuyo y para mí el habértelo contado será que Botticelli se convierta en recuerdo, es decir, en olvido.

Le decíamos Botticelli; al principio porque no sabíamos su nombre (Clarita, después nos enteramos porque figuraba en la lista, junto con Esperanza, destinada ¿por mera coincidencia? al mismo cuarto de hotel), así como ninguna otra cosa de ella —aunque no sospechábamos todavía que iríamos sabiendo cada vez menos con el tiempo—, pero sobre todo porque tenía los ojos de esas muchachas florentinas que llevan cántaros a la fuente en los lienzos del maestro, y los cachetes inflados de todos los ángeles del Renacimiento; y además porque fue lo primero que se nos ocurrió, ya que pensándolo mejor, más bien tenía cara de "yo no fui" o de "¿qué pasó?" que de Madonna col bambino, aunque, es verdad, sea difícil encontrar la diferencia.

(...) El aeropuerto empezó a llenarse de gente y de pájaros. No me hubiera gustado que ella viese cómo me hacía lustrar los zapatos.

Me prestaba libros de Artaud. Yo los leía a escondidas.

No le gustaba ver mi paraguas sobre el piano, pero en realidad quería decir, aún si saberlo, ...

Su sentido de la libertad ~~ocupaba~~ ocultaba un profundo [velado] egoísmo
Su sentido de la libertad ocupaba un profundo [velado] egoísmo, quise decir ocultaba.

Su vocación felina

Hablaba muy poco y sólo lo prescindible. Pero miraba mucho, el que ponía a la gente muy incómoda ante esa mirada que nadie podía creer tan inocente como parecía [aparentaba].

Había mucho para explorar, muchos sitios prohibidos en su cuerpo [y en su memoria], como en la mayor parte de las mujeres [de ellas], pero en ella la resistencia era más chibcha que tairona [ma in lei la resistenza era più *chibcha* che *tairona*[11],], todo se volvía una violación consentida, como a una niña.

---

11 *chibcha*: cultura precolombiana sviluppata negli altipiani di Cundinamarca e di Bogotá, qui corrispondente ad "apollineo" in opposizione a quella *tairona*, "dionisiaca"; in effetti, il carattere degli abitanti dell'altopiano, i

—Violaste a muchas mujeres?
Ella creía que yo fuera [Ella me creía] Polniuman, porque todas las viejas del coro se enamoraban de mí.
—A mí me violaron.
La cosa empezaba a complicarse.
Pero cada nuevo dato era [abría, se abría sobre] un abismo mayor, era un nuevo puente clausurado

Me metieron en cana por portar el libreto de Carmen"

El inútil corpiño con una lechucita a cada lado lo había comprado en una casa de artículos para bebés o para muñecas.
—Lo hago para burlarme de mí misma. Pero tus calzoncillos... [Si riferisce alle impresentabili mutandone da vecchio che Rodrigo usava all'epoca]

Le informazioni disponibili in rete sul Maestro sono molto scarse:

Chattanooga Symphony and Opera
In 1956, Julius Hegyi, who was also a graduate of Juilliard,[7] was elected as conductor of the orchestra. Julius Hegyi remained the conductor of the Chattanooga Symphony Orchestra until 1956, when he resigned and relocated to Williamstown, Massachusetts. Hegyi was replaced temporarily by a conductor known as Charles Gabor, until he was replaced by Richard Cornier who was the conductor until 1984

West Virginia Symphony Orchestra
Hobday was succeeded by Charles Gabor, whose tenure lasted only one season (1964-65). He was replaced by Charles Schiff, who led the orchestra from 1965 to 1977.

Portland Symphony Orchestra
1966-67
Guest Conductors:
Charles Gabor

...el barítono colombiano Daniel Castro, quien ha estado vinculado a diversos grupos vocales de la capital, como "El Ochote", "El Grupo Vocal Fermata", "El Coro luventus", la "Coral Cartella"; y el "Coro de Oratorio de Colcultura", como el Coro de la Ópera en las temporadas de 1978 y 1979. En estos últimos recibió la orientación del maestro Charles Gabor...

"*cachacos*", relativamente introverso e difensivo viene contrapposto a quello degli abitanti della costa, espansivo ed esuberante.

Indice